CINELACION

Volumen 2 – Cine americano

© Julio Tamayo

cinelacion@yahoo.es

ÍNDICE

1- **E.T el capitalista**.....7
2- **"The life aquatic"** (2004) Wes Anderson.....8
3- **"MASH"** (1970) Robert Altman.....9
4- **"Lenny"** (1974) Bob Fosse.....10
5- **"Sueño de amor eterno"** (1935) Henry Hathaway.....10
6- **La guerra de los chipirones**.....11
7- **Walsh y el cine negro**.....12
8- **El pez chico se come al grande**.....13
9- **"El cuarto poder"** (1952) Richard Brooks.....14
10- **"Un tipo solitario"** (1984) Arthur Hiller.....15
11- **Solo acompañado**.....16
12- **Rebeldes de andar por casa**.....17
13- **St. Elmo punto de desencuentro**.....18
14- **"Acero azul"** (1989) Kathryn Bigelow.....19
15- **"Tú yo y todos los demás"** (2005) Miranda July.....19
16- **"Powwow Highway"** (1989) Jonathan Wacks.....20
17- **"El último gran héroe"** (1993) John McTiernan.....21
18- **Me llamo Indiana Jones, y soy machista**.....22
19- **"All over me"** (1997) Alex Sichel.....25
20- **Exponente X, la clave es creer**.....26
21- **"Extraños en el paraíso"** (1984) Jim Jarmusch.....27
22- **Frederick Wiseman**.....28
23- **Robert Altman, el último romántico**.....36
24- **"Colegas a la fuerza"** (1991) John Badham.....37
25- **"El chip prodigioso"** (1987) Joe Dante.....37
26- **"La chica de rosa"** (1986) Howard Deutch.....37
27- **"Australia"** (2008) Baz Luhrmann.....38
28- **"Revolutionary Road"** (2008) Sam Mendes.....38
29- **"No puedes comprar mi amor"** (1987) Steve Rash.....39
30- **"Armas de mujer"** (1988) Mike Nichols.....40
31- **"Juegos de guerra"** (1983) John Badham.....41
32- **"Curso 1984"** (1982) Mark L. Lester.....42
33- **"Ed and his dead mother"** (1993) Jonathan Wacks.....43
34- **"Mystery date"** (1991) Jonathan Wacks.....45
35- **"Teen Wolf, de pelo en pecho"** (1985) Rod Daniel.....46
36- **"Light of day"** (1987) Paul Schrader.....47
37- **Barbra Streisand**.....48
38- **"El fin de la noche"** (1990) Keith McNally.....49
39- **"Unmade beds"** (1976) Amos Poe.....51
40- **"Incidente"** (1967) Larry Peerce.....52
41- **"China 9 Liberty 37"** (1978) Monte Hellman.....53
42- **"El reloj"** (1945) Vincente Minelli.....54

43- **“Harper”** (1966) Jack Smight.....55
44- **“Un pequeño romance”** (1979) George Roy Hill.....56
45- **¿Blume in love?**.....59
46- **“Salvad al tigre”** (1973) John G. Avildsen.....60
47- **“The Hurt Locker”** (2008) Kathryn Bigelow.....61
48- **Hal Hartley**.....62
49- **“Destino final”** (2000) James Wong.....63
50- **“La noche se mueve”** (1975) Arthur Penn.....64
51- **“Out of the blue”** (1980) Dennis Hopper.....66
52- **“Fugitivos”** (1958) Stanley Kramer.....67
53- **“El guateque”** (1968) Blake Edwards.....68
54- **“Silencio” (Buffy Cazavampiros)** (1999) Joss Whedon.....69
55- **“Seven men from now”** (1956) Budd Boetticher.....70
56- **“Los cautivos”** (1957) Budd Boetticher.....71
57- **El nuevo proyecto de James Benning**.....71
58- **“Milestones”** (1975) Robert Kramer.....72
59- **“El increíble hombre menguante”** (1957) Jack Arnold.....73
60- **“The driver”** (1978) Walter Hill.....74
61- **“Being different”** (1981) Harry Rasky.....75
62- **“Sunday”** (1997) Jonathan Nossiter.....75
63- **“Pumping Iron”** (1975) George Butler y Robert Fiore.....76
64- **“Northern Lights”** (1978) John Hanson y Rob Nilsson.....77
65- **“The End”** (1978) Burt Reynolds.....78
66- **“Greaser´s Palace”** (1972) Robert Downey (padre).....80
67-**“El existencialista”** (1963) Leon Prochnik.....81
68-**“Vision of a city”** (1978) Larry Jordan.....81
69-**“Time and tide”** (2000) Peter Hutton.....81
70-**“Loquilandia”** (1941) H.C.Potter.....81
71- **“Los delincuentes”** (1957) Robert Altman.....82
72- **“Quinteto”** (1979) Robert Altman.....82
73- **“Nashville”** (1975) Robert Altman.....83
74- **“Los vividores”** (1971) Robert Altman.....83
75- **“The Player”** (1992) Robert Altman.....83
76- **“Prêt-à-porter**” (1994) Robert Altman.....84
77- **“Conflicto de intereses”** (1998) Robert Altman.....84
78- **Lemmy Caution (Eddie Constantine)**.....84
79- **“Flirt”** (1995) Hal Hartley.....85
80- **¿Schrader es un fantasma?**.....85
81- **De entre los muertos**.....86
82- **“América”** (1986) Robert Downey Sr.....87
83- **“Brigham Young”** (1940) Henry Hathaway.....87
84- **El díptico libertario de Joseph Ruben**.....88
85- **“Finding Vivian Maier”** (2013) Vivian Maier.....91
86- **“Wheel of ashes”** (1968) Peter Emanuel Goldman.....92
87- **“¿Qué le dices a una mujer desnuda?”** (1970) Allen Funt.....93
88- **“A legend for fountains”** (1957) Joseph Cornell.....94
89- **“Wild night in el Reno”** (1977) George Kuchar.....95
90- **“Crossroads”** (1976) Bruce Conner.....95

91- **“Rose Hobart”** (1936) Joseph Cornell.....95
92- **“Power of ten”** (1977) Charles y Ray Eames.....95
93- **“Toot, Whistle, Plunk and Boom”** (1953) Walt Disney.....95
94- **“Duck Amuck”** (1953) Chuck Jones.....96
95- **“The skeleton dance”** (1929) Ub Iwerks.....96
96- **“King size Canary”** (1947) Tex Avery.....96
97- **“How a mosquito operates”** (1912) Winsor McCay.....96
98- **“Bambi meets Godzilla”** (1969) Marv Newland.....97
99- **“Rooty toot toot”** (1951) John Hubley.....97
100- **“For the birds”** (2000) Ralph Eggleston.....97
101- **“Billy´s balloon”** (1998) Don Herzfeldt.....97
102- **“A quemarropa”** (1967) John Boorman.....98
103- **“David and Lisa”** (1962) Frank Perry.....99
104- **“Something Wild”** (1961) Ralph Meeker.....99
105- **“Nothing but a man”** (1964) Michael Roemer.....99
106- **“John and Mary”** (1969) Peter Yates.....99
107- **“A patch of blue**” (1965) Guy Green.....99
108- **“Smile”** (1975) Michael Ritchie.....99
109- **Cómo escribir un guión a lo Darín Morgan**.....100
110- **“The bed you sleep in”** (1993) Jon Jost.....101
111- **“All the Vermeers in Nueva York”** (1990) Jon Jost.....102
112- **“Weather diaries”** (1986-1990) George Kuchar.....102
113- **“Sister my sister”** (1994) Nancy Meckler.....103
114- **“Inside / Out” (Dentro / Fuera)** (1997) Rob Tregenza.....104
115- **“Streetwise”** (1984) Martin Bell y Mary Ellen Mark.....106
116- **“California Split”** (1974) Robert Altman.....107
117- **“Haethers”** (1989) Michael Lehmann.....107
118- **“True Confession”** (1937) Wesley Ruggles.....108
119- **“Team America”** (2004) Trey Parker.....109
120- **“Cold Feet”** (1983) Bruce van Dusen.....110
121- **“Almost You”** (1983) Adam Brooks.....111
122- **“An Unmarried Woman”** (1978) Paul Mazursky.....112
123- **“Hexed”** (1993) Alan Spencer.....113
124- **“Gilda Live”** (1980) Mike Nichols.....114
125- **“Eagleheart”** (2011-2014) Andrew Weinberg y Michael Koman (Serie).....116
126- **“Nathan For You”** (2013-2017) Nathan Fielder (y Michael Koman) (Serie).....118
127- **“The Rehearsal”** (2022) Nathan Fielder (Serie).....119
128- **“End of the Road”** (1970) Aram Avakian.....121
129- **Paul Mazursky, la esperanza de cambiar**.....123
130- **“That Night”** (1992) Craig Bolotin.....128
131- **Lucille Ball, la reina de la comedia**.....130
132- **Pauline Kael, la crítica más influyente de la historia**.....132
133- **Edward Buzzell (1895-1985), el mago de la elipsis**.....134
134- **“A Woman of Distinction”** (1950) Edward Buzzell.....135
135- **“Best Foot Forward”** (1943) Edward Buzzell.....136
136- **“The Youngest Profession”** (1943) Edward Buzzel.....137
137- **“Something Wild”** (1986) Jonathan Demme.....138
138- **“Sister My Sister”** (1994) Nancy Meckler.....140
139- **“The Kentucky Fried Movie”** (1977) John Landis.....141
140- **¿Es machista Mazursky?**.....142

E.T el capitalista (“E.T” (1982) Steven Spielberg)

Se ha abordado E.T de muchas maneras, incluida la religiosa, supuestamente E.T es el Mesías, un Mesías bajito y rechoncho, con un mostacho podría ser perfectamente Aznar, pero se suele olvidar la interpretación más evidente, E.T es un pequeñoburgués, valga la redundancia, consumista, defensor a ultranza del capitalismo y del american way of life.

Toda la película es una loa a la propiedad privada, a la familia en su sentido más retrógrado y cristiano, palabras sinónimas. El problema de la idílica familia de Elliot es que la madre está divorciada, como falta la figura paterna, autoritaria y protectora a la vez, que a ver como se come eso, la casa es un caos, y hace falta que llegue un enano cabrón desde el cielo para poner en orden la casa. Orden que la madre no ha sabido poner, la pobre no es más que una mujer deprimida y amargada celosa de su exmaridito, y hasta un extraterrestre cumple mejor con esa función, con la función del pater familias.

¿Y que hace E.T después de cumplir su varonil misión?

Pues volver a su casa, su única obsesión, no habla de hogar, habla de casa, el matiz es muy importante, asimilar que casa y hogar son la misma cosa como hace el pequeñoburgués es reducir a la familia a un contrato comercial, a una cuestión materialista, consumista. Si esta es la visión monetarista que tiene Spielberg de la vida, de la familia, de la infancia, apaga y vámonos, por muy coherente que sea con la religión judía, la religión más pegadita a la tierra que existe, la religión del dinero, el american way of life.

“The life aquatic” (2004) Wes Anderson

Mi primera incursión en el trabajo de Wes Anderson, de momento no la puedo denominar obra, y no ha sido demasiado satisfactoria. Como buen formalista de mierda lo primero en lo que me fijo es en la forma, y no me ha gustado, me parece que está rodada de forma muy convencional y en ocasiones con torpeza. Si no llego a saber que la firma un tal Anderson ateniéndome exclusivamente a la forma la hubiera podido firmar cualquiera. Por no hablar de la utilización del scope en profundidad que al menos a mí me ha molestado porque no encaja en la película, me ha dado la sensación de que el director no se siente nada seguro en ese formato porque en demasiadas ocasiones planifica las escenas como si utilizara un formato convencional y canta demasiado, en scope no sabe rodar cualquiera y es difícil esconderse, los errores se notan el doble. Tampoco me ha gustado la utilización que hace del zoom y de la música extradiegética (la música fuera de la película), en cambio la diegética (música dentro de la película) sí y mucho, casi diría que el único acierto de la película es el guitarrista brasileño (Seu Jorge) y sus interludios musicales dignos de Bresson en “Cuatro noches de un soñador”, aunque no salve la película. Luego primera conclusión: formalmente no me ha aportado nada.

En cuanto a la historia tampoco me ha atraído, no he conseguido meterme nunca en la película. Como parodia de género cansa pronto, y en muchos momentos me ha resultado aburrida, sino fuera por algunos puntazos que tiene de vez en cuando, combinados con otros de un humor bastante tontorrón, no la hubiera visto entera, aunque con la cabeza en otro sitio. También me ha decepcionado la actuación de Bill Murray, única razón por la que quería ver esta película, en cambio Angélica Huston lo borda, como casi siempre, del resto del elenco nada que destacar.

Luego conclusión final: sino me ha gustado la forma, tampoco el contenido, y como comedia apenas me ha funcionado, pues para ser sinceros no me ha compensado ver la película, le daré más oportunidades a Wes Anderson pero ya tiene el crédito limitado.

“MASH” (1970) Robert Altman

Una gran película coral, no una película meramente coyuntural.

La radicalidad de MASH no ha perdido ninguna vigencia ni formalmente ni a nivel de significado, sigue siendo la mejor película antibélica que se ha rodado nunca, muy alejada de los maniqueísmos habituales de Hollywood y con mucha más carga de profundidad.

Gira en torno a la guerra de Corea, pero sin llegar a mostrarla nunca, se centra en los tiempos muertos que preceden a los combates y sus consecuencias, despoja a la guerra de toda justificación patriótica o moral y de toda grandeza, muestra lo que realmente es, un simple intercambio de cadáveres de soldados, una carnicería.

No se limita a reflejar el sufrimiento de las víctimas o de los soldados, o el absurdo de la guerra, va más lejos todavía, responsabilizando a los ejércitos de la existencia de las guerras y no como meros intermediarios o apagafuegos. Y al contrario que la mayoría de los directores que han tratado esta temática no lo hace de forma dramática sino adoptando la forma de una comedia coral disparatada, plagada de personajes inmorales, de antihéroes, personas de carne y hueso, llenas de contradicciones, y con los que te acabas sintiendo identificado no sin cierta sensación de culpabilidad, por estar riéndote de un tema tan espinoso como es el del sufrimiento humano.

Formalmente impresionante, rodada con su habitual libertad y falta de respeto al encuadre, como Buñuel, como elección personal marca de estilo y no por falta de talento precisamente, en esta película ya se encuentran todas sus marcas de estilo:

-Personajes cínicos, autodestructivos, perdedores, antipragmáticos y solitarios.
-Utilización de varias historias paralelas que acaban convergiendo al final.
-Numerosas elipsis y cambios de ritmo, de inspiración jazzística
-Empleo de diálogos superpuestos y de multitud de ruidos como forma de distanciamiento y contrapunto, como ocurre con Fassbinder.
-Dirección anti-transparente, en todo momento estás viendo la cámara, no trata de borrarla, movimientos bruscos de cámara, barridos, cámara al hombro, zoom, etc.
-Diálogos improvisados y coloquiales, no narrativos.
-Personajes masculinos anti-heroicos, débiles y humanos.
-Personajes femeninos fuertes e inestables emocionalmente.
-Narración en off

Resumiendo, que intenta evitar la simple identificación del espectador, para convertir sus películas en un espacio de reflexión, y no solo un mero entretenimiento.

“Lenny” (1974) Bob Fosse

Jodidamente impresionado con esta película, ya conocía y admiraba al salvaje de Lenny Bruce, el mejor monologuista de todos los tiempos y uno de los primeros en hablar abiertamente del sexo, la religión, la política y el racismo, y cuyo principal objetivo era terminar con la hipocresía y la falsedad de todos aquellos que se escandalizan de ver una polla en una película y no se escandalizan de que haya hijoputas como Bush capaces de vulnerar todos los derechos humanos e invadir un país porque le sale de los huevos.

Me esperaba el típico biopic sobre un humorista lleno de gags y vacío de cine, más o menos como “Un hombre en la luna” sobre Andy Kauffman, un humorista a años luz de Lenny, infinitamente menos inteligente y provocador, sería como comparar a Gila, el Lenny español, con Faemino y Cansado, los reyes del humor absurdo blanco y políticamente correcto.

Es una película de ambiente, arriesgada, libre y sin prejuicios, digna del mejor Cassavetes, el de “El asesinato de un corredor de apuestas chino”, pero con un virtuosismo y una sutileza en el montaje que Cassavetes no podría ni soñar, la fotografía está a la altura de “Persona”, no exagero, y las actuaciones magistrales.

“*Cualquier hombre que esté leyendo esto ha meado alguna vez en un fregadero. Yo lo he hecho, y formo parte de todos los tíos de este mundo. Todos estamos incluidos. Yo sé que tú has meado en el fregadero. Puedes hacer ver que estabas lavándote las manos, pero definitivamente estabas meando en el fregadero*.” **Lenny Bruce**

“Sueño de amor eterno” (1935) Henry Hathaway

Una de las historias de amor más bellas que he visto nunca, en mi opinión a la altura del "Séptimo cielo", "Amanecer", y "Cumbres borrascosas", y por supuesto a años luz de "Ghost".

No me extraña que Buñuel y los surrealistas estuvieran enamorados de esta película, refleja a la perfección todos sus ideales: el amor loco, puro, infantil, y eterno, y la reivindicación de la imaginación y de los sueños como parte de la vida misma, sin hacer diferenciación entre sueño y realidad, que para ellos, y para mí, eran lo mismo.

La creación sin límites, obstáculos, frenos culturales, racionales. Una historia de amor sobrenatural, con los pies en las nubes.

La guerra de los chipirones ("La guerra de los mundos" (2005) Steven Spielberg)

O una teoría paranoica sobre la imagen. Descartando que me esté volviendo loco, demasiado tarde, voy a tratar de exponer mi teoría, mi paranoia.

Que debajo de la apariencia de adolescente pajero de Spilberg se esconde un pedazo de cabrón no se le escapa a nadie, pero esta vez se ha sobrao, se ha convertido en un Gran Cabrón, o en un Gran Hermano, lo que es esta película. La película esta llena de casualidades que no son casuales, y que finalizada ésta se convierten en señales, en todos los sentidos.

La película empieza con un espectacular plano de grúa, casualmente Ray (casualmente se llama Ray) trabaja en una grúa, es estibador, coloca las cosas en su sitio en un mínimo espacio, o dicho de otro modo, es montador, de cine. Ray sabe el principio y el final de la película, sabe que sus hijos vienen y que los tiene que devolver a su madre, sobre el resto no tiene ningún poder de decisión, no es el director, sólo se limita a montar el material que otros ruedan, en concreto ciertos trípodes, casualmente trípodes.

Comienza la tormenta, y los relámpagos, sin electricidad no hay cine, y lejos de protegerse van atrás para poder ver mejor, sin espectadores no hay espectáculo, y empiezan a salir los trípodes, cuya característica principal es un gran ojo, un gran objetivo, por supuesto nadie se esconde, nadie en Estados Unidos se asusta de una cámara, y quien se mueve no sale en la foto. Casualmente una de las primeras víctimas es un videocámara aficionado, donde manda patrón no manda marinero, los espontáneos en los toros, en el set de rodaje sólo profesionales.

Y comienza el montaje, la limpia, primero hay que eliminar a los extras, y luego los decorados, la tramoya, hasta que solo quede la esencia del cine, en palabras de Samuel Fuller: un hombre una mujer y una pistola, más un coche, en palabras de Godard y de Kiarostami, tenemos todos los ingredientes, ahora sólo hay que moverlos, montarlos, e-motion. Es preciso tener los ojos bien abiertos, ver es vivir, mirar, y no necesariamente con los ojos, Ray parece olvidarlo en dos ocasiones, trata de manipular la imagen, de censurarla, primero con su hija, en el río, en la casa, la mirada más inocente, más pura, y segundo con su hijo, en la colina, sin ningún resultado, el hijo necesita verlo y lo ve. Negar las imágenes no niega la realidad, y casualmente al periodista le salva la vida la cámara, casualmente, lo que no se ve no existe, está muerto.

¿Y porque mueren los trípodes, las cámaras? Mueren cuando empiezan a ser conscientes de sí mismas, cuando se miran al espejo, cuando asumen que son ficción. Mueren cuando Ray empieza a vivir su vida de forma consciente, cuando deja de ser un espectador de su propia vida, un simple montador, y se convierte en su propio director. Cuando acepta la complejidad de la vida, cuando asume el misterio, que no se está a salvo en ninguna parte, que todos estamos igual de desvalidos, que no sabemos nada, que a las imágenes, la vida, no se les puede poner escudos, que la vida solo se puede vivir con los propios ojos, con los centros, muy abiertos, sin estar mediatizados por una cámara, por nada, por nadie.

Al mundo sólo lo puede salvar una mirada. No se hicieron los chipirones para los chanchos.

Walsh y el cine negro

Autor de 5 obras maestras del género: “Los violentos años 20” (1939), “Pasión ciega” (1940), “El último refugio” (1941), “Al rojo vivo” (1949) y “Sin conciencia” (1951), y en mi opinión junto con Siodmak el director más representativo de este género, por encima de Fritz Lang, que a pesar de su indiscutible calidad y aportación al desarrollo del género, sus películas me parecen demasiado grises en todos los sentidos, se quedan siempre a medio camino, tanto formalmente como narrativamente, su exceso de elegancia hace que prefiera a directores más excesivos, más arriesgados, ya sea en el caso de la creación de personajes más épicos como Walsh, autor de auténticas tragedias griegas (no en vano es la principal influencia reconocida de Fassbinder, que firmaba sus montajes como Franz Walsch), o en la creación de atmósferas como Siodmak, autor que dio al concepto blanco y negro una nueva dimensión.

Las 5 películas de Walsh sintetizan por sí solas la evolución y caída del género y de sus protagonistas, “Los violentos años 20” refleja de forma casi documental la época de la Prohibición, “La pasión ciega” la delgada línea que separa el mundo del crimen de la vida “normal”, “El último refugio” la caída de los viejos gangsters y la transición a los nuevos métodos, el “Sin perdón” de Walsh, “Al rojo vivo” un policiaco crepuscular, y “Sin conciencia” sobre el nuevo crimen organizado.

Y supongo que no habrá nadie que dude en afirmar que “El último refugio” es su obra maestra, su película más contenida formalmente, una película fatalista, sobre la imposibilidad de cambiar el destino, sobre la libertad, que sólo se puede obtener mediante la muerte, anticipo de “El dinero” de Bresson, de “Al final de la escapada” de Godard y de “Berlín Alexanderplatz” de Fassbinder.

El pez chico se come al grande

BIG FISH (2003) Tim Burton.

Comencemos por lo malo, no me ha gustado Burton, no me ha gustado su película, pero me ha hecho pensar, llorar, es decir, me ha gustado mi película, no nos engañemos, la película no nos la cuenta el director, nos la contamos nosotros, la historia, las historias, los cuentos, sólo son un pretexto, una excusa, para expresarnos, para vernos desde fuera, para ser, no nos cuentan cosas ajenas, nos cuentan , y esa es la finalidad del cine, del arte, ayudarnos a vivir, aprender a morir.

Pensar, llorar, es vivir, y es fácil hacerlo, mejor dicho que lo hagan por nosotros, a mala ostia incluso Bush te puede hacer llorar, incluso sin mala ostia, pero no es emoción, es sensiblería, superficie, la verdadera emoción te remueve por dentro, y solo depende de ti, Burton te puede hacer llorar en la escena del entierro y eso no significa nada, es solo un acto fisiológico, llorar es otra cosa y no hacen falta lágrimas.

Burton no quiere contarnos una historia, quiere contarnos su historia y ahí radica su error, no deja nada para el espectador, piensa por nosotros, decide por nosotros, y encima lo hace mal, porque la cuenta mal, y lo mal contado es mentira, no importa que lo que te cuenten sea verdad o mentira, sea realidad o fantasía, si te lo cuentan bien es verdad, y Burton decide desde el principio no darte ninguna opción, te cuenta las mentiras como si fueran mentiras y la verdades como si fueran verdades, sin dejarte elegir, sin misterio, sin ambigüedad, establece una separación nítida, te cuenta dos películas en lugar de una, y solo al final, y de forma tramposa, convergen.

Por suerte te queda la opción de pensar, por cuenta propia, de hacer tu película, de sacar algo de provecho, y lo hay, porque a pesar de Burton hay algunas enseñanzas, moralejas. Que en esta vida eres tan grande como tu quieras ser, que no depende de los demás ni de nada exterior, el límite está dentro no fuera, tu marcas el camino aunque ese camino está predestinado y limitado por la muerte, existen las señales y la conciencia de la muerte, que lejos de limitar la vida la conceden su valor. Para tener una vida llena solo hace falta quitar cosas, saber captar las señales te da el control de tu vida, de tu destino, ser consciente de tu muerte te da el poder de decidir sobre tu vida, de vivirla conscientemente. El amor, la amistad, la vida, son una ilusión, son solo palabras, y sino crees en ellas se desvanecen, porque no existen, y tratar de trazar una separación entre realidad o fantasía como hacen Burton y el hijo del protagonista es absurdo porque esa barrera no es física ni real, solo está en la cabeza del espectador, de él depende que el gris se convierta en color, que una historia se convierta en su historia.

“El cuarto poder” (1952) Richard Brooks

Maniquea película de Richard Brooks (director que combina películas tan simplistas como “The last hunt”, con un Robert Taylor histriónico hasta el paroxismo, con películas cínicas y transgresoras como “Los profesionales” (a la que, injustamente, siempre catalogan de influenciada por “Grupo salvaje” de Peckinpah, cuando la da sopas con hondas, y de forma muchísimo menos efectista, y efectiva) o “Con los ojos cerrados” (una despiadada, y realista, visión del amor, CON MAYÚSCULAS), por no hablar de sus brillantes adaptaciones de “La gata sobre el tejado de zinc caliente” o “A sangre fría”, entre otras, en mi opinión, junto con Fleischer, Rossen y Wise, los grandes tapados del cine americano) sobre la mística misión del periodismo en pos de la verdad, la libertad, la igualdad, y la fraternidad humanas, ya.

Lo único salvable la secuencia en la que Humphrey Bogart (mi actor favorito de todos los tiempos, Bruno Ganz mi actor europeo, y español ex – aequo para José Luis López Vázquez, Fernando Rey y Francisco Rabal, o mejor dicho, Juncal) acude borracho a la casa de su ex, ocho minutos de partida de tenis de diálogos en la línea del mejor Hawks.

Para fetichistas, aparece Eddie Constantine de jovencito en una actuación que roza el ridículo, para su suerte, con los años, Godard y Fassbinder lo acabaron metiendo en cintura (“Alphaville”, “La tercera generación”).

“Un tipo solitario” (1984) Arthur Hiller

Antes de hablar de la película una pequeña introducción, es un decir. Principalmente existen cuatro tipos de comedias:

Las que buscan la risa de forma descarada y burda, consiguiéndolo la mayoría de las veces, con recursos dirigidos al vientre del espectador, que son las que mayor éxito tienen entre el público en general, y no exclusivamente entre el más ignorante o inculto. Por lo visto se asocian las palabras comercial o público en general con una masa de espectadores que rozan la estupidez como si reírse de auténticas chorradas no fuera algo tan viejo como el cristianismo, sino más, e igual de universal.

Luego existen las comedias supuestamente inteligentes, que no digo que no lo sean, lo que me parece estúpido es que se denominen humor inteligente como si por comparación el resto de humor careciera de valor, que abarcarían desde el humor irónico al humor negro pasando por la alta comedia, y que por lo visto van dirigidas al cerebro del espectador. La principal diferencia sería la que existe entre las palabras sonrisa y risa, y huelga explicar cual de las dos palabras se considera más vulgar y de mal gusto, si quieres sentirte parte de una elite éste es tu genero, indispensable referirse a éstas películas con el apelativo de deliciosas.

En tercer lugar estarían las comedias románticas, género denostado y menospreciado por la práctica totalidad de la crítica mundial que las suelen calificar despectivamente como cine para mujeres, que de ser cierto significaría que hay varios miles de millones de hombres pendientes de salir del armario. Por suerte para el espectador medio, el que tiene dos ojos, por supuesto no incluyo a los críticos, aficionados y profesionales, que tiene tres y generalmente ven las películas con el tercero, y no hablo precisamente del ojo místico, es un género que goza de una salud envidiable por una razón evidente, lo único que hace que la vida sea algo llevadero es el amor y el humor, y la combinación de las dos, el hamor, ya es la ostia.

Y finalmente el slapstick, que generalmente se asocia con el cine mudo, y más en concreto con Búster Keaton, que vendría a ser la tragedia vista con sentido del humor, con distancia, humor hecho con seriedad, con cara de palo. Para muchas personas este sería el humor más puro y universal porque es el que mejor refleja la complejidad del ser humano y su vida cotidiana, que de comedia tiene poco, más bien tragicomedia.

Las combinaciones entre estas cuatro categorías son casi infinitas, y la disparidad de calidad en cada una de ellas ídem de ídem, por lo que establecer que una de las categorías es superior a las otras es una soberana chorrada y profundamente limitador. Obras maestras, y no tan maestras, que realmente poco importa, las hay en todas las categorías, y la risa, y la sonrisa, no entienden de clasificaciones, ni de nada, lo que te hace reír, sonreír, es gracioso, y lo que no, una chorrada.

Pues bien, “Un tipo solitario” pertenece a la cuarta categoría, con ramalazos de la tercera, a la de las tragicomedias. Aborda un tema tan espinoso como el de la soledad de la manera más difícil posible, con sentido del humor, provocando la risa con el sufrimiento. La risa es un acto de rebeldía, y en eso Neil Simon es un maestro, recomendada para todos aquellos que alguna vez se han sentido solos, es decir, para todo el mundo.

Solo acompañado (“Solo en casa” (1990) Chris Columbus)

Solo en casa no es lo que parece, o mejor dicho, no es solo lo que parece. Parece una amable película navideña exaltadora de los valores familiares, y como tal parece que funciona, pero es todo lo contrario, una película en contra de la familia, más en concreto de la figura materna, y de su histerismo congénito. No es casual que la madre llegue a casa después de remover Roma con Santiago solo unos segundos antes que el resto de la familia que han llegado por medios más lógicos. Visión negativa y crítica del exceso de preocupación materna que entronca con el libro de Carmen Martín Gaite “Caperucita en Manhattan” y que desde luego no comparto. Más vale prevenir que curar, principalmente porque hay demasiados males que no tienen cura. Y película a favor de la casa, la única que realmente confiere unidad al seno familiar, sin casa no hay familia así de claro, el concepto familia es una ficción espacial que hay que defender con uñas y dientes contra las agresiones externas, y sobre todo las internas.

Nuestro rubiales protagonista representa el típico niño mimado incapaz de hacer nada por sí mismo por la excesiva sobreprotección de su madre, y casualmente cuando ésta falta es capaz de hacer absolutamente todo. Luego primera conclusión, para crecer hay que desprenderse de la influencia materna, idéntico mensaje que el que deja caer Spilby en E.T, película casi gemela de ésta y a la que el director rinde unos cuantos homenajes. Aunque sin duda quien se lleva la palma de los homenajes es el cómic “Little Nemo” de Windsor McCay, piedra fundacional de toda la animación actual y de toda la literatura infantil, sin Little Nemo no existiría Miyazaki, ni “El principito”, ni E.T. De la influencia paterna no hablo porque al igual que en la vida real la figura paterna pinta menos que nada, es un mueble más de la casa, un mueble rústico de madera.

Lo mejor de la película con diferencia son las escenas de John Candy que literalmente se come la película, las dos únicas carcajadas las provoca él, y el mensaje que el director deja traslucir, que la única forma de superar los miedos es afrontarlos, mensaje que dadas las circunstancias actuales de despendole a nivel mundial no sé hasta que punto es un buen mensaje, casi me parecería un mensaje más adecuado el de hazte fuerte con tus miedos, y si es posible, aliméntalos.

Luego conclusión final: mejor quedarse en casa.

Rebeldes de andar por casa ("Todo en un día" (1986) John Hughes)

Como toda buena película sobre la adolescencia, y "Todo en un día" lo es, y de las mejores, por no decir la mejor, la acción se sitúa en la frontera que marca el final de la adolescencia y el comienzo del mundo adulto, probablemente el paso más decisivo en la vida de todo ser humano, y con total seguridad para el que menos estamos preparados.

Etapa que se caracteriza por la combinación de rasgos de profundo infantilismo, como fingir enfermedades para no ir a clase, con momentos en los que se juega a ser adulto, como conducir el coche de papá o el sexo, por supuesto sin las responsabilidades que eso conlleva. Pues bien, los cuatro protagonistas de esta película se encuentran precisamente en ese limbo que supone el ocaso de la adolescencia, esa etapa de indefinición en la que uno no sabe por donde tirar y generalmente se suele tirar por la calle de en medio, la de actuar en contra de uno mismo y de los demás.

Ferris representa la adolescencia ideal, el adolescente que todos quisimos ser y que por suerte casi ninguno pudo ser, un adolescente equilibrado y sin carencias, habitación propia con todo tipo de comodidades y tecnología, es decir, intimidad, inteligente, guapo, divertido, ingenioso, rebelde, popular, muy popular, y a mayores con novia, que eso en la adolescencia viste mucho.

Por suerte para el espectador, porque sino sería insoportable seguir sus andanzas, también representa los aspectos negativos de la adolescencia, que se pueden resumir con solo dos palabras: aburrimiento y egocentrismo. Ferris como buen adolescente popular necesita de público, sin público no sabe que hacer, no es nadie, se aburre, ya desde el primer plano nos convierte en copartícipes de sus aventuras no en meros espectadores, nos habla directamente a la cara, busca nuestra admiración, nuestra complicidad, y aunque joda reconocerlo lo consigue, cae bien, Ferris cae bien a todo el mundo. Comprensible que su hermana le odie, y que el espectador cada vez se identifique más con ella en el transcurso de la película, porque como sucede con todas las personas que caen demasiado bien, acaban cayendo gordos, es inevitable, cuando a alguien le salen las cosas siempre bien es saludable desear que algo le salga mal.

Al final todos sentimos más simpatía por la hermana y por el director del colegio, que literalmente se comen la película, que por Ferris, cuando la hermana le ayuda a salir del aprieto y le perdona la vida, los espectadores también le estamos perdonando la vida, la hermana nos redime a todos, a todos los adolescentes normales, nos pone en una posición de superioridad con respecto a Ferris, Ferris desciende a la categoría de humano y nosotros ascendemos a la de dioses, en nuestras manos está el destino de Ferris y somos tan magnánimos, estamos tan sobrados, que le absolvemos, esa es nuestra pequeña gran venganza, la humillación del agradecimiento, que no es poco.

Esto sería básicamente el principio y el final de la película, pero entre medias pasan cosas, no demasiadas, aunque parezca que pasan muchas. Nuestros tres émulos de "Rebelde sin causa" se limitan a hacer lo que harían un día normal con la única diferencia de que lo hacen en horario lectivo, lo mismo que hace todo el mundo cuando hace novillos, convertir en aventura, en trasgresión, lo cotidiano, cosa que resulta efectiva la primera vez y que la segunda se convierte en una rutina forzada más.

A diferencia de “Rebelde sin causa”, los protagonistas de “Todo en un día” no se consideran unos marginados de la sociedad víctimas de la institución familiar, no echan la culpa a los demás, se la echan a sí mismos, reconocen sus miedos y los afrontan, no se limitan a ser unos meros comparsas del James Dean de turno, tienen su propia personalidad, y si alguien depende de los demás ese es Ferris, los demás sobrellevan sus vidas, su soledad, sin necesidad de testigos.

En el fondo la película trata de eso, de la soledad acompañada de los adolescentes, para que luego digan que el cine de adolescentes es superficial y vacío.

St. Elmo punto de desencuentro
(“St. Elmo punto de encuentro” (1985) Joel Schumacher)

A todo el mundo, y reitero lo de a todo el mundo, le llega el día de la verdad, el día en que se da cuenta de que todas sus amistades son una ficción, y a mayores unos extraños. Las respuestas posibles son dos, mantener la ficción que tanto trabajo, y años, ha costado crear, pudiendo alargarla sin demasiado esfuerzo hasta la vejez, o romper con todo, soltar amarras, lo habitual es la primera, lo recomendable la segunda.

La amistad es una metáfora del cine, mientras dura la película y consigues identificarte resulta creíble, pero cuando termina la película no te queda otra que admitir que es una ficción convencional, narrativa. La amistad no resiste distanciamientos brechtianos, ni manierismos, solo al final, cuando el todo vale posmodernista se impone como gran traca final.

“St. Elmo punto de encuentro” es una narración de la primera opción, un grupo de amigos aparentemente unidos de repente se hace pedazos, y en lugar de recoger cada uno su pedazo y tratar de crecer a partir de él, realizan el esfuerzo de reconstruir de nuevo el puzzle a sabiendas de que le faltan piezas. Si la película solo fuera eso no tendría nada de particular pero es algo más, es la historia de una traición, de la traición de la infancia, de las ilusiones, de los sueños, para acomodarse al mundo adulto.

El grupo de amigos abandona sus propias ficciones y las sustituyen por la ficción de la realidad adulta, y la ficción del grupo, una ficción que una vez rota se le ve la cámara por todos los lados. Cuando te miras al espejo y te sientes ridículo con un pendiente, lo mejor es quitártelo, las ataduras chupan.

“Acero azul” (1989) Kathryn Bigelow

¿Es malo un guión cuando es deliberadamente malo?

¿Es mala una película cuando es deliberadamente mala?

¿Es más efectiva una parodia cuando no lo parece?

La respuesta es sí, a la tercera, no a las dos primeras.

Bigelow toma el pelo al espectador delante de sus propias narices, y lo hace poniendo cara de palo, utilizando el sarcasmo, la forma de humor más brutal, elitista, porque solo la disfruta quien lo ejecuta, en el resto solo provoca perplejidad, confusión. Para comprender la diferencia con la ironía ver "American psycho" que emplea la ironía de forma demasiado evidente por lo que pierde mucho de su fuerza como provocación y comparen con ésta, que provoca de forma subterránea, sutil, como en todas sus películas, incluida "Días extraños" que es una parodia encubierta de "Blade runner" y "Desafio total". También puede suceder que el sarcasmo sólo lo vea yo y que Bigelow sea una inútil de cojones, que todo puede ser, la película la crea el espectador en su cabeza, el verdadero autor.

Una brillante parodia del subgénero psychokiller con el consabido policía obsesionado, que utiliza todos sus tópicos, sus reglas, sus convenciones, para subvertirlas, con la apariencia de que las sigue, y las respeta. Sumando las neuronas de Tarantino, Rodríguez y Reimi tendrían las suficientes para ser el perrito faldero de Bigelow.

“Tú yo y todos los demás” (2005) Miranda July

Cansado, aburrido, de películas superficiales y estúpidas que van de profundas e inteligentes. Cansado, aburrido, de diálogos superficiales y estúpidos que van de profundos e inteligentes. Cansado, aburrido, de músicas incidentales superficiales y estúpidas que van de profundas e inteligentes. Cansado, aburrido, de guiones superficiales y estúpidos, que van de profundos e inteligentes. Cansado, aburrido, de personajes superficiales y estúpidos que van de profundos e inteligentes. Cansado, aburrido, de niños viejos superficiales y estúpidos que van de profundos e inteligentes. Cansado, aburrido, de directores superficiales y estúpidos que van de profundos e inteligentes. Cansado, aburrido, de Daniel Clowes.

“Powwow Highway” (1989) Jonathan Wacks

Pocas películas por sí mismas devuelven la dignidad a todo un pueblo, "La noire" de Sembene, "Tiempo de gitanos" de Kusturica, y ésta, que devuelve la dignidad pisoteada de los indios, de los nativos americanos. Al margen de esto, que no es poco, es una gran road movie que tiene importancia por sí misma, y por ser el precedente de "Dead man". No sólo el precedente, "Dead man" es exactamente esta película, sin ella "Dead man" jamás hubiera existido, desconozco si Jarmusch lo ha reconocido abiertamente o no. Jarmusch como Godard es un cinéfilo consciente que arrampla con todo para crear algo diferente, no siempre, últimamente desde luego no, incluida "Dead man", que inició su cuesta abajo sin freno. Lo que hizo Jarmusch en "Extraños del paraiso" partiendo de "Banda aparte" de Godard que a su vez partía de "Pasión ciega" de Walsh, no es algo fácil de repetir, y desde luego no lo ha repetido. "Dead man" es un ejercicio de estilo resultón totalmente vacío, a pesar del señuelo William Blake, que por suerte es llenado, rellenado, por una monumental banda sonora revelada a Neil Young, porque ni él mismo se cree que haya podido hacer algo tan grande, y por la genial actuación, llena de dignidad, sobriedad y prestancia de Gary Farmer, que casualmente también es el protagonista de esta película. Que el compañero de fatigas de Gary Farmer en la película le llame "Nobody" como en la de Jarmusch y que ambas películas se centren en la búsqueda de las raíces, en la discriminación de los indios desde el punto de vista indio, me hace afirmar que Jarmusch es un vulgar plagiario, un plagiario con talento, con mucho talento, pero un vulgar plagiario.

Como curiosidad está producida por Georges Harrison, el único Beatle con cabeza, que pasará a la historia por "Sweet lord", otro plagio descarado de "He´s so fine" de Ronnie Mack interpretada por las "The chiffons".

Lo dicho, un ejercicio de dignidad cinematográfica, de honestidad, con la sencillez de las cosas verdaderas.

“El último gran héroe” (1993) John McTiernan

La simpleza de la mayoría de los críticos nos hace vender como metacine, cine dentro de cine, cualquier película en la que se deja ver una cámara, un rodaje, un fotograma quemado, un fotograma encontrado, o imágenes de otras películas. Todas estas memeces no tienen nada que ver con el cine, son simples chascarrillos de guión, pura fachada cinematográfica, si al menos fuera trastienda. Lo triste es que semejantes trivialidades nos las venden como reflexiones profundas sobre el lenguaje cinematográfico, sobre la imagen. La paradoja es que estos mismos lumbreras cuando tienen delante una verdadera reflexión sobre el lenguaje cinematográfico, sobre su carácter mágico, son incapaces de verlo y de apreciarlo.

"El último gran héroe" no sólo es el mejor homenaje que se ha hecho nunca al cine desde el propio cine, y no estupideces como "Cine Paradiso", "Splendor", "La rosa púrpura del Cairo" o "Los soñadores", es además la reflexión filosófica más profunda que se ha hecho nunca sobre la naturaleza ficcional de la realidad, sobre su naturaleza fantasma, o dicho de otro modo, sobre el cine. Mucho más que metacine, mucho más que manierismo, mucho más que una parodia, mucho más que una película crepuscular, mucho más que una película de autor, mucho más que una película de acción, mucho más que una ficción, cine visto desde fuera hacia dentro, cine puro, puro cine.

"El último gran héroe" es la versión compleja de "El espíritu de la colmena", con un niño como protagonista en lugar de una niña, sustituyendo a Fernando Fernán Gómez por Arnold Schwarzenegger, a Frankenstein por La Muerte de "El séptimo sello", ahí es nada. Si a esto despreciativamente se le llama cine comercial, que le den por culo al superficial cine de autor actual. La realidad para los estrechos de muerte.

Me llamo Indiana Jones, y soy machista

Indiana Jones nos restituye al paraíso perdido, a la infancia perdida de la humanidad, cuando en el mundo reinaban los mitos, las leyendas.

La trilogía Indiana Jones es pura infancia, puro juego, en ella están incluidos todos los juegos infantiles, todos, el pilla pilla, no pises raya, saltar charcos, andar por los bordillos, el escondite, policías y ladrones, petardos, burrunes, y por supuesto bichos, muchos bichos. También está toda la literatura universal de aventuras, Stevenson, Salgari, Kipling, Tolkien, George MacDonald, Conan Doyle, los libros de caballerías, y por supuesto está Superman, La guerra de las galaxias, La pantera rosa, y Tarzán, sobre todo Tarzán, porque Indy es Tarzán con sombrero y látigo.

Las películas de Indiana Jones son un parque de atracciones en el que no falta de nada, desde la montaña rusa al tiovivo, pasando por los coches de choque al tren de la bruja, una mezcla de Port Aventura y de capea de pueblo, con billete de vuelta, porque hablamos de infancia, de buenos y de malos, y por supuesto siempre ganan los buenos, y vuelven a casa, al seno materno, la aventura continua no es aventura, es rutina.

De lo que no cabe ninguna duda es que "Indiana Jones y la última cruzada" es la mejor de las tres con diferencia, la más divertida, la más irónica, la más inteligente, la más profunda, la más espiritual, puro Sherlock Holmes. El personaje de Sean Connery y el de Denholm Elliott se comen toda la película con su flema británica, inasequible al desaliento, cuento los segundos para ver de nuevo a Connery, y a Junior, juntos, y rabiando.

ADVERTENCIA: Hasta aquí lo bueno, fanses y fansas, sobre todo fansas, abstenerse de leer el resto, puede que no sea mucho divertido.

Indiana Jones en busca del arca perdida (1981)

Indiana Jones es profundamente machista, al igual que "Los Goonies", su versión adolescente, si en ésta los personajes femeninos eran superficiales e histéricos, obsesionadas con los chicos incluso en los momentos de mayor peligro, en el arca perdida es aún peor, porque en "Los Goonies" al menos había cierta evolución, poca pero había, al final los personajes femeninos eran más valientes que al principio, aunque igual de superficiales. En el arca perdida la evolución es al contrario, nos presentan al personaje de Marion como una mujer decidida, valiente, temeraria, chula, que gana a un hombre en un combate a chupitos y que salva a Indy matando a un hombre de un disparo sin pestañear, hasta aquí muy bien, igualdad de sexos.

Pero a partir de ese momento Marion comienza a desempeñar el papel de rescatada, de comparsa, de mujer objeto, e Indy de héroe. Todo se empieza a torcer cuando golpea a un enemigo con una sartén, que puede resultar muy gracioso pero no deja de ser una sartén, una manera de menospreciar su valentía, pero ya se sabe que la sartén, la cocina, es el mejor arma de una mujer. No me imagino a Indy derribando a un enemigo con una sartén, si fuera una excepción podríamos interpretarlo como una ironía, pero no es una excepción, cuando Indy va a rescatarla en lugar de liberarla la deja como estaba porque es más útil quietecita, atada, y callada, de nuevo la ilustración del dicho en la cocina y con la pata quebrada.

Su función es la de ser el detonante del juego, con su medallón, pero a partir de ahí queda excluida del juego, y por supuesto cuando intenta liberarse por sí misma lo hace utilizando sus armas de mujer, poniéndose un vestido blanco que recuerdo mucho a uno de novia, y utilizando su resistencia con la bebida, pero como es Marion y no Indy, le sale mal, ella no puede huir por sí sola, es solo una mujer, y la arrojan con Indy, y la Marion valiente, temeraria, decidida, de repente se convierte en una chillona histérica que deposita toda la responsabilidad de su salvación en Indy. Curioso que la Marion del principio lleve pantalones y en cuanto se pone faldas, se feminiza, se convierte en una mujer débil y dependiente, pasa de compañera de aventuras de Indy a Jane, señora de Tarzán, o Ms. Hudson, ama de llaves de Holmes, de chicazo a nenaza. Pero aquí no acaba todo, Indy le arranca parte del vestido de novia y la convierte en una mujer objeto de deseo, paga al amigo su ayuda dándole un beso en la boca, ya en el barco el vestido pasa a ser un salto de cama, lo que no impide que Idy se quede dormido después del ordeno y mando de los besitos, por mucho que sean de broma. Lo curioso es que al día siguiente Marion está sin el salto de cama, que a saber porqué se lo habría quitado porque Indy demostró su impotencia por la noche, y para rematar la faena, la humillación, tiene que pasarse el resto de la película vestida con el salto de cama. No me imagino a Indy haciéndose el gallito en calzoncillos, pero claro Marion es una mujer, y hay que lucirla, y como fin de fiesta el arca perdida se abre y resulta que es una caja de Pandora, y el mal tiene la encarnación del espectro de una mujer, que viva la misoginia. Que Marion salve la vida dos veces de Indy, no importa, lo hace con dos simples disparos, sin la espectacularidad de Indy, ni eso la conceden, la película termina con un plano en el que Marion, convertida en una perfecta señorita, con pamela incluida, coge del brazo a Indy, que por supuesto lleva las manos metidas en los bolsillos, y para que no se diga que la película es misógina, Marion le invita a una copa, todo un gesto, vacío.

Indiana Jones y el templo maldito (1984)

Comenzamos con un número de baile exclusivamente de mujeres, mala señal, por supuesto el personaje de Marion ha desaparecido sin ninguna explicación, total, solo era un mueble más del decorado. La primera mujer que aparece es una pava que dice momios en lugar de momias y a la que Indy no duda en utilizar como parapeto, como rehén, pero a ella lo único que le preocupa es que le ha hecho dos agujeros en su modelito de París, y el diamante, ya se sabe que los diamantes son los mejores amigos de las mujeres, y el pintauñas. Está a punto de morir en una persecución y su mayor preocupación es que se le ha roto una uña, ya en el avión lo primero que la dice el caballero Indy es cierra la boquita, muñeca, trato despectivo que también tiene que sufrir del Tapón. Pero continuemos, están a punto de ahogarse y lo único que oímos de ella es odio mojarme, Marion era utilizada como un objeto pero al menos tenía una cabeza sobre los hombros, en ésta ocasión directamente escogen a una mujer tonta y rubia, cuya principal aspiración es casarse con un millonario, que vivan los tópicos, que por no querer no quiere ni comer hasta que le obliga de malos modos Indy, y Tapón, como si fuera una niña chica, en la película ocupa un rol inferior al niño, al menos a Tapón se le puede disculpar porque actúa por imitación, y de adulto será un perfecto machote maltratador de mujeres.

Pero aún ahí más, ni tan siquiera sabe subirse a un elefante y una vez que se cae al agua solo echa de menos las fiestas y los lujos. Mientras los machotes juegan a las cartas ella se entretiene chillando como una descosida, hasta el elefante le da ostias en la cabeza, pero claro, todo esto es para que su personaje resulte gracioso y entrañable, entrañablemente estúpido, siempre se necesita un bufón y para variar es la mujer. Pero como es un bufón bello tiene cierta utilidad, a pesar de su superficialidad, de su estupidez, Indy acaba rendido a sus pies, lo que dice mucho de lo que busca Indy en una mujer, un mero objeto. Eso sí, cuando se trata de tontear despierta su genio, su ingenio, con el sexo se hace valer y ella misma se ofrece como carnaza, pero Indy como buen impotente, como ya demostró en la primera parte, prefiere dormir o una aventura en lugar de una noche de placer. Que causalidad que de nuevo el personaje femenino tenga que proseguir la aventura en pijama y bata mientras Indy va hecho un pincel, como siempre. ¿Quién le salva del hechizo, el amor o la amistad?, ¡bingo!, la amistad. Indy no solo es impotente sino que tiene tendencias homosexuales, y para variar un final espectacular, Willie se va y Indy es un alarde de romanticismo, de virilidad, la atrae con el látigo, a la fuerza, desde cuando el no de una mujer significa un no, a las mujeres con el cinto, como las baldosas, que cuanto más las pisas más brillan. ¡Qué vivan los machotes! ¡Qué viva Indy!

Indiana Jones y la última cruzada (1989)

Y a la tercera va la vencida, por fin aparece una mujer, Elsa, con personalidad propia, que no sólo no va por detrás de Indy sino que va por delante, por unos metros, hasta que la carga a las espaldas como un saco de patatas, se acabó el espejismo. El primer beso Indy se lo da a la fuerza, Indy hace todo como cree que debe hacerse, y lejos de molestarla se lo devuelve, parece que por fin la impotencia de Indy se ha curado, su misoginia no, con las mujeres ordeno y mando. Pero Elsa no es una mujer cualquiera, es la mujer por antonomasia, es decir, mala, ya es un avance, mejor mala que tonta. Mala, ambiciosa, e incapaz de creer, de amar, triste final para las mujeres en la trilogía, si a Spilby le gustan las mujeres lo disimula muy bien. Se puede argumentar que Spilby juega con los estereotipos masculinos y femeninos para darles la vuelta, pero da toda la impresión de que el giro es de 360º.

APÉNDICE CON SPOILERS:

Indiana Jones y la calavera de cristal (2008)

Es evidente que Spilby ha leído el post y quiere dejarme por idiota. Arrepentido de lo que le hizo a Marion, la resarce de todos los agravios cometidos, y lo hace con creces, incluso se podría decir que Spilby es andrófobo. Por fin Marion ocupa el lugar que merece, el de compañera de aventuras de Indy, el de heroína. Por si fuera poco Spilby se saca de la manga un personaje absolutamente genial, el de Kate Blanchett, a pesar de la erección del principio, cada vez que sale en la pantalla me descojono de risa. La próxima vez avisas Spilby y me ahorro el berrinche, andrófobo de mierda.

“All over me” (1997) Alex Sichel

La violencia existe, es un hecho, y hay tres formas de abordarla cinematográficamente: limitándose a reflejarla sin tomar parte, reflejándola sin complacencia, afrontándola, y glorificándola. Lo habitual es la tercera, desde Scorsese a Tarantino pasando por la escuela de los directores pederastas americanos, escuela que se está extendiendo como la peste por toda Hispanoamérica, sobre todo Argentina, y que ya está llegando a España con fervor preadolescente, y respaldada por el aparato crítico, el microaparato crítico.

"Todo sobre mí" está dentro de la segunda categoría, refleja la violencia de las calles sin complacencia, denunciándola, aunque de sobra sepamos que en la realidad esa denuncia conllevaría una brutal venganza, pero mejor con los pies colgando que de rodillas.

El lesbianismo existe, es un hecho, y hay tres formas de abordarlo cinematográficamente: limitándose a reflejarlo sin aspavientos, con naturalidad, tratándolo como algo diferente, haciendo hincapié en las diferencias, en lo exótico, como supuesta denuncia y que generalmente se queda en el mero sensacionalismo, o glorificándolo, la mayoría de la veces de una forma morbosa y superficial. Lo habitual es la tercera, películas con escenas morbosas de sexo entre mujeres, que no lesbianas, las hay a miles, y en la práctica totalidad se reduce a una especie de apretón lésbico que por mañana se les pasa, escenitas que lejos de reivindicar, o hacer visible, la normalidad del lesbianismo solo sirven para afianzar la teoría machista todavía muy extendida de que el lesbianismo no existe, que sólo es un refugio de mujeres frustradas, resentidas con los hombres y mal folladas.

"Todo sobre mí" está dentro de la primera categoría, la de tratar lo que es normal con total normalidad.

Resumiendo: Una historia de amor y/o amistad, para denunciar la figura ausente de los padres, y el desamparo de los adolescentes, náufragos de vocación.

Exponente X, la clave es creer
(“X Files: Creer es la clave” (2008) Chris Carter)

En la vida, no en lo paranormal, lo paranormal es la realidad,
George Bush, Hoover, la pederastia, el tráfico de órganos, el cáncer.

Lo raro, lo difícil, lo extraño, es seguir creyendo en la vida, en el hombre,
lo fácil, dejar de creer, abandonarse, sumergirse en lo oscuro sin resistencia.

Scully y Mulder han crecido, los que no parecen haber crecido son algunos fans,
Scully y Mulder han asumido que no se puede estar toda la vida huyendo,
buscando fuera en lugar de dentro, que hay que aceptar la vida, la muerte,
aunque sea una mierda, que es preferible eso a dejarse morir, a dejarse vivir.

Scully y Mulder ya no quieren creer, creen, en sí mismos, en su amor, en la vida,
Scully abandona el territorio de la muerte, la ciencia forense, por la esperanza,
en la vida, en Mulder, Mulder deja de aferrarse a lo extraterrestre, a lo paranormal,
a los poderes del cura, para empezar a creer en lo terrestre, en el cura, en Scully.

Creer cuando hay luz no tiene mérito, lo valiente es creer cuando solo hay oscuridad,
al final del túnel, la luz es la sombra de Dios, la muerte, el reverso de la vida.

Por desgracia para Carter, gran parte de los fanáticos de la serie,
necesitan ver para creer, en lugar de creer para ver, pobres,
la clave es creer, abducidos abstenerse.

“Extraños en el paraíso” (1984) Jim Jarmusch

A todo el mundo le llega el día en que descubre que el cine puede ser otra cosa, una cosa que puede jugar con el tiempo y el espacio a su antojo, sin hacerlo de forma aparente, aparatosa, como el vulgar cine de autor actual, que puede tratar temas como el aburrimiento, el vacío existencial, sin resultar vacíos, sin resultar aburridos, de forma sencilla, original, minimal, término éste que junto con bressoniano los críticos han convertido en un simple comodín para rebajar, catalogar, lo que no comprenden.

Jarmusch democratiza definitivamente el cine, da un paso más allá del neorrealismo, de la nouvelle vague, introduce la realidad en el cine pero sin la falsa continuidad de la ficción, sin necesidad de romper nada, sin fracturas formales, formalistas, a base de planos fijos, de tradición, de tiempo, haciendo un cine estático en movimiento, sacándolo del núcleo familiar de Ozu, demostrando que un outsider, un bohemio, un artista, puede ser tan aburrido, tan rutinario, tan tedioso, como un funcionario, bueno no tanto.

Algo parecido a lo que intentó Wenders en sus inicios pero con una diferencia capital, el humor, un humor contenido, soterrado, irónico, infantil, visual, inviable para un teutón, se puede hacer cine trascendental, trascendente, sin tomarse el cine, la vida, demasiado en serio, el jansenismo no tiene porque ser trágico, tampoco la tragedia, algo que ya demostró Keaton en el cine mudo, y que Jarmusch, y Lynch, recuperan para el sonoro, comprensible que al fantasma de Schrader se le pasara, el mundo es una cosa extraña que hay que contemplar con la distancia, la inocencia, la felicidad, de un niño tonto, los verdaderos extraños en éste paraíso de nubes negras.

Frederick Wiseman

Robert Bresson ya demostró, que la mejor manera de ser subjetivo es siendo objetivo, la mejor manera de ser uno mismo es no pretenderlo, no buscarlo de forma deliberada como hacen el 99,9% de los directores que se autodenominan autores. La única manera de encontrar tu propio estilo es no buscarlo, es dejarte llevar, ser un simple intermediario entre la cámara y la imagen, ponerse en el lugar exacto en el momento exacto, anticiparse a lo que va a pasar, algo muy simple que se consigue desconectando el cerebro, abriendo los ojos, algo inviable para intelectuales, para culturetas, para paranoicos, para formalistas, que necesitan tener un control, un dominio, absoluto a priori antes de rodar ni un solo plano, lo que les lleva a un resultado totalmente previsible, hueco, una paja mental, rigurosa formalmente en apariencia, en la superficie, vacía en el fondo.

Ésta clase de sujetos, la palabra director les queda grande, son tan simples que califican de bressoniana cualquier película en la que existe una rigidez formal, una composición estricta, justo todo lo contrario de lo que es Bresson, el director menos formalista, el más austero, el que rueda lo que tiene que rodar justo cuando lo tiene que rodar, sin veleidades autorales, narcisistas, autocomplacientes, sin una sola imagen, un solo sonido, que sobre, un director esencialista, objetivo, que trasciende, sin buscarlo, desde la más estricta inmanencia, desde lo estrictamente real, la abstracción no es un punto de partida, ni un medio, es una conclusión, no buscada. Exactamente lo mismo que Wiseman, el alma gemela de Robert Bresson, con la única diferencia de que Bresson rueda ficción pura, y Wiseman documentales, si Bresson hubiera rodado documentales los hubiera rodado exactamente igual que Wiseman, porque Wiseman rueda sus documentales de la única manera que se pueden rodar, como Bresson sus ficciones, la sencillez, la honestidad, la pureza, la verdad, son imposibles de imitar. Sobra decir que Wiseman es el mejor documentalista de todos los tiempos, y junto con Bresson, el único director amateur, en el sentido exacto de la palabra, de la historia del cine.

Cuando se muera, algo que nos va a suceder a todos tarde o temprano, todo el mundo repetirá como loritos, sin demasiada convicción, conocimiento, que no has dejado uno de los más grandes directores americanos de todos los tiempos, en mi contrastada, informada, formada, opinión, el más grande, junto con Rogosin. Lo que nadie dirá es que era el Mesías del cine, alguien que cargó sobre su estrecha espalda, la misión evangélica, enciclopédica, de retratar, iluminar, el mundo, la vida, la humanidad, en todas sus manifestaciones posibles, desde la más grande a la más nimia, sin hacer distingos, valoraciones, ni exclusiones, y no a la manera aséptica, objetiva, de Zola, desde fuera, desde arriba, sino implicándose hasta las cachas, con la mirada a pie de tierra, como Galdós, con idéntica lucidez, sabiduría.

Ver sus películas no es solo una experiencia cinematográfica única, demostrando que se puede hacer cine contemplativo, impresionista, observacional, sin caer en el documentalismo ramplón e ilustrativo, ni tomando el pelo al espectador, dilatando, estirando, el tiempo innecesariamente, ni abotargándolo, distrayéndolo, con música, para disimular la falta de talento narrativo, con rigor, precisión, concisión, con una continua, soberbia, lección de como se debe montar, de como emplear el sonido con inteligencia, clarividencia. Viendo sus películas te conviertes en mejor persona, como sucede con las de Piavoli, otro director que está por encima del bien y del mal, que hace

tiempo ha trascendido su encarnadura humana, ensanchas, expansionas, tu vida, tus centros, multiplicas tus puntos de vista, de referencia, de percepción, vives todas las vidas posibles, en primera persona. Si alguien muriera sin haber salido jamás de su casa, sin haber visto nada más que sus películas, podría afirmar que ha vivido, que ha conocido el mundo, que ha comprendido la vida, el cine.

High School (1968)

Lo bueno, que Wiseman no se anda por las ramas, expone el tema en un suspiro y mantiene el pulso acelerado hasta el final. Critica el pacato sistema educativo americano sin discursos, simplemente mostrando su funcionamiento interno. Lo malo, que el tema, un instituto americano, la educación, no es lo suficientemente interesante como para mantenerte atento. Formalmente abusa del teleobjetivo, y de centrarse en exceso en el cuerpo de las jovencitas, como si la cámara adoptara el punto de vista de un adolescente pajero. La música sobra, a Wiseman posteriormente también. Película correcta y tirando a aburrida, mucho más de lo que se puede decir del 99,9% de los documentales, incluso podría pasar por una de un Milos Forman primerizo.

Ley y orden (1969)

¿Qué diferencia "Ley y orden" de un callejeros cualquiera?

La primera, que en cualquier callejeros sientes la cámara, y las personas retratadas también. En la película de Wiseman te olvidas que existe, y lo que es más alucinante, todos los implicados actúan como si realmente no existiese. Es tal la tensión que hay en cada secuencia que la cámara se convierte en un espectador más, en un testigo no intrusivo.

La segunda, que en un callejeros no existe una narración, fluidez. La continuidad se suele buscar mediante voz en off, transiciones explicativas, descriptivas, y música. En la película de Wiseman la fluidez es tan absoluta, gracias a un prodigioso montaje, que a pesar de tratar múltiples historias, no hay manera de apreciar las costuras, las transiciones en la cabeza permanecen invisibles.

La tercera, que un callejeros trata de captar la realidad sin intermediarios, y acaba pareciendo un sainete sobreinterpretado. No hay nada más forzado que alguien tratando de comportarse con naturalidad. La mirada a cámara es incompatible con la verdad, salvo que quien la sujete sea alguien de total confianza, algo que no se improvisa con un reportaje televisivo de aquí te pillo aquí te mato. La de Wiseman es exactamente todo lo contrario, estás viendo una película, cine, en la que todo lo que sucede es verdad, una historia real que se sigue con el interés, la emoción, de una ficción. Todas las series de comisaría, incluida la plagiaria "The Wire", nacen de aquí. Juntando todas ellas, no da ni para cinco minutos de "Ley y orden".

Belfast, Maine (1999)

La sana aspiración de cualquier artista que se precie de serlo, es trascender la individualidad, conseguir la universalidad. Fruto de esta ambición desmedida resultan dos tipos de artistas, los ambiciosos modestos, y los ambiciosos megalómanos.

Los modestos, aspiran a retratar toda la sociedad, el mundo, la vida, poco a poco, sin prisas, tacita a tacita, los más claros ejemplos serían Balzac y Galdós, con diferentes procedimientos, Balzac más epidérmico, Galdós más psicológico, emocional, ambos consiguieron plasmar en sus páginas toda una época, en todos sus estratos. Y Wiseman, que institución a institución, colectivo a colectivo, individuo a individuo, a lo largo de 40 películas, ha logrado hacer un fresco completo, profundo, de toda la sociedad americana.

Los ambiciosos megalómanos, aquellos que se arrogan el mismo objetivo que los modestos pero de una sola tacada, con una sola obra. Los casos más conocidos son: "La Biblia", "Don Quijote", "Ulises" de Joyce, "Manhattan Transfer", "Berlín Alexanderplatz", "El camino", "Entre visillos", y "Planeta azul" de Piavoli. Y Wiseman, que con "Belfast, Maine", consigue lo que ya había amagado en películas anteriores como "Central Park" o "Aspen", diseccionar toda una comunidad, un microcosmos que a efectos estadísticos equivaldría a comprender el mundo, ahí es nada, con la sencillez de un Delibes, casi nada al aparato. Un compendio perfecto de todas sus películas, su summa, 4 horas que pasan en un suspiro, si eso no es pasar un buen rato, que baje Dios y lo vea.

Titicut Follies (1967)

Un documento objetivo, desde dentro, sobre una cárcel-manicomio de las de antes, que nada tenía que envidiar a un campo de concentración. Un antídoto para los que tengan una visión romántica, literaria, de la locura. Un escupitajo a la psiquiatría, la disciplina para-científica, para-médica, que más atrocidades ha cometido, comete. Como complemento leer la novela autobiográfica de Janet Frame, "Rostros en el agua".

Desolador es quedarse muy corto, dan ganas de renegar de la raza humana. Si buscáis un documental complaciente, epidérmico, televisivo, con estúpidas entrevistas y música ambiental, que te deje buen cuerpo, buscad en otro sitio, la vida tiene muy poco de maravillosa.

Genial como utiliza Wiseman las canciones, diegéticas, dentro de la película, como contrapunto, que lejos de suavizar el resto, lo hace si cabe más insoportable. Por supuesto el documental fue prohibido durante 23 años, a las instituciones, a las autoridades, a los políticos, no les molesta hacer el mal, sólo que se muestre en público. Milos Forman se inspiró en ella para realizar "Alguien voló sobre el nido de cuco".

ADVERTENCIA: La escena de la camilla, la de la alimentación forzada, es lo más brutal que vais a ver en vuestra vida. Wiseman como Goya, no mira hacia otro lado.

P.D: Para los que también tengáis una visión romántica, literaria, del suicidio, ver el documental "The bridge". El seguimiento durante un año con varias cámaras del puente Golden Gate de San Francisco, el equivalente al Viaducto de Madrid, para captar posibles suicidios. La película muestra 19 escalofriantes suicidios reales, y los minutos, segundos, previos.

Essene (1972)

Profundamente aburrida. No hay nada más falso, más hipócrita, que un cura hablando, algo que traspasa la pantalla. Por supuesto si la comparas con "De dioses y de hombres" y la malintencionada, a la par que fascinante, "Jesús, You Know" de Seidl constatas hasta que punto el cine está sufriendo una profunda involución, devaluación. Dejo como reflexión la siguiente pregunta: ¿Por qué los curillas tienen todos mirada de psicópata?

Juzgado de menores (1973)

Especie de segunda parte de "Ley y Orden", muy lejos de los resultados de la primera, y de las películas de Alan Clarke al respecto, "The firm", aún así mejor que cualquiera de Depardon. Cuanto más se demora Wiseman en las entrevistas, en las reuniones profesionales y en los protocolos de actuación peores son sus películas, el didactismo no casa muy bien con el cine, en ningún caso. Sobre todo cuando exceden la hora y media son insoportables. Insisto, que miedo, asco, dan las religiones, no hay nada más peligroso que alguien que trata de convencer a los demás de algo en lo que no es capaz de creer, y se nota, la cámara es un detector de mentiras, la falsa serenidad de los religiosos da yuyu. Dejo en el aire otra pregunta: ¿Por qué todos los beatos tienen voz de pederasta?

Basic training (1971)

Si nos atenemos a los reduccionistas y cuadriculados manuales de guión, el primer acto debe de servir para presentar la historia, los personajes y hacer la primera siembra de la trama. Wiseman desarrolla todo ese proceso en apenas un minuto, no te da tiempo a pensar si quieres entrar o no en la película, ya estás dentro. Otra cosa es que el tema consiga interesarte lo suficiente para mantener la atención, para no salir por patas, lo que me sucede cuando escucho la palabra militar, cine bélico. Mi opinión al respecto se asemeja mucho a la de Manolo Kabezabolo: "*Militares subnormales, sois parásitos sociales*". A quien sin duda le interesó es a Stanley Kubrick, que la plagió descaradamente en "La chaqueta metálica", y no queda la posibilidad de la coincidencia, de la buena fe, ya que el propio Kubrick le pidió una copia de la película, todavía no estrenada, al propio Wiseman, blanco y en botella. A quien le fascine la vida castrense, la disciplina, en especial maestros y curillas, los ojos les van a hacer chiribitas. Un auténtico simulador de entrenamiento militar a ritmo de videojuego.

Primate (1974)

El mérito de esta película es que no es lo que parece, comienza como si fuera un documental sobra monos a lo Bert Haanstra, y poco a poco sin apenas transición deriva en una auténtica película de terror, en la "Titicut Follies" versión animal. Cambiamos los monos por judíos y que cada cual extraiga sus propias conclusiones. ¿Es lícito el progreso a costa del sufrimiento de inocentes? ¿El fin justifica los medios? ¿Comer carne es canibalismo? ¿Los vegetales tienen sentimientos? ¿Los humanos somos humanos? ¿Dios es un irresponsable, y por añadidura, español?

Con buen criterio Wiseman alarga hasta el paroxismo, casi a tiempo real, las escenas más duras para no restarles un ápice de su crueldad. En este caso la elipsis le hubiera convertido en cómplice, no hablamos de ficción. Si seleccionas el sufrimiento lo justificas, te olvidas de su dimensión ética, le otorgas una dimensión estética, formal, de eso al nazismo un paso.

Welfare (1975)

Quien piense que la asistencia social es una actividad gratificante que se pase por esta película, las personas con problemas son de todo menos agradecidas. Cuando estás en la miseria cualquier ayuda es una limosna, una navajada en el orgullo, quien está debajo odia a quien está más arriba. El resto son pajas mentales, intentos, infructuosos, de lavarse la conciencia. La película en general es bastante coñazo, cuando Wiseman opera sólo por acumulación, resulta tedioso, si encima se extiende casi 3 horas es insoportable.

Meat (1976)

Los documentales de proceso me interesan lo justo. Ver el desarrollo de algo desde su origen, o materia prima, hasta el final, o producto acabado, me parece demasiado básico, fácil, el trabajo te lo dan hecho, estructurado, sólo tienes que empalmar, y lo hagas como lo hagas, el resultado siempre es el mismo, no hay apenas margen para el talento, para el azar, para el cine. Razón por la cual es el esquema de la práctica totalidad de los documentales, por llamarles algo. Si el cerebro automático es la práctica habitual en el cine más descaradamente comercial, aquel que persigue exclusivamente el beneficio económico, sin mayores pretensiones cinematográficas, en el subgénero documental es la norma, la ley. Generalmente nadie recuerda quien dirige los documentales por la sencilla razón de que son intercambiables, se hacen solos. Si no eres ganadero, ni empleado de Burguer King, te lo puedes ahorrar. El cine observacional, lo haga Benning o Perico el de los palotes, si no va más allá, es una tomadura de tiempo.

Crazy Horse (2011)

Como en todas las películas de Wiseman, el título es el argumento y la reseña. "Crazy Horse" ni más ni menos, el espectáculo más hortera, demodé, del mundo, su mecanismo interno, lo que el espectador pagano, muy pagano, el capricho de ver un puñado de bailarinas en top-less y tanga sale muy caro, no ve. No por falta de curiosidad precisamente, sino de oportunidad, Wiseman nos regala un pase VIP, que incluye cotilleo, voyeureo, entre bambalinas. Tranquilos, hay tetas.

Canal Zone (1977)

Si no te gustan los documentales observacionales de proceso, toma dos tazas, rellenas hasta el borde. La única diferencia es que las grúas portuarias y los barcos cinéticamente hablando dan mucho más juego que las vacas, pero hace falta mucho más para sostener casi 3 horas de metraje, y no lo hay, posteriormente lo habrá, "Belfast, Maine". Wiseman va derivando de la esencialidad de sus primeras películas, a la exhaustividad, al agotamiento del espectador.

Central Park (1990)

Un tríptico fundamental junto con "Tallinn Lieve" de Alberto Cima y "Planeta Azul" de Piavoli. Y si me gustan mucho más las de Cima y Piavoli es porque tienen la duración justa, casi 3 horas son un maratón que sólo se puede soportar cuando tienes un hilo que seguir. También porque son más silenciosas, cuando los humanos hablan solo dicen chorradas, simplezas. Como Cima y Piavoli, Wiseman domina el arte del contrapunto, son inmunes al escaparatismo, al paisajismo, al escapismo narcisista, al vicio del encuadre perfecto, fotográfico. Su visión de la naturaleza, de la humanidad, es completa, cosmogónica, compleja, sin buenismos, ni fatalismos, al dente. Quien quiera pasar un domingo en el corazón de Nueva York, que no sólo pulmón, que prepare la barbacoa y le dé al play. Captar la diversidad multicultural de una ciudad millonaria como New York, es una tarea demasiado ambiciosa, imposible de realizar con una duración más ajustada, aunque hubiera sido deseable. Quien mucho abarca, poco aprieta, reduciendo la muestra, la comunidad, "Belfast, Maine", las posibilidades de éxito, crecen exponencialmente.

Zoo (1993)

Una prolongación de "Central Park" dejando el protagonismo a los animales. Mucho menos equilibrada, y bastante más tópica, previsible. Cualquier turista hubiera realizado una película muy similar. Con bastante menos Bert Haanstra se descuelga con una lección de montaje, de vida. Si se trataba de recrear una visita al zoo, prueba superada. Si buscaba ir más allá me temo que no.

High School II (1994)

Segundas partes nunca fueron buenas. Parecido no es lo mismo, menos si lo conviertes en un maratón.

La comedie française (1996)

Dos cosas que me aburren profundamente, el teatro, y los franceses. Un cóctel mortal.

Missile (1988)

Cambiamos la infantería por la aviación. Una reflexión sobre la pasión americana por las armas que me interesa tan poquito como la de Michael Moore, un auténtico subnormal por comparación.

Near Death (1989)

Si "Hospital" ya daba miedito, la cercanía de la muerte da pánico. Para variar Wiseman mostrando lo que nadie tiene los cojones de mostrar, el lado más oscuro de la vida, no confundir con el lado más oscuro del ser humano, de eso ya se encargan los cineastas sádicos, psicópatas. Wiseman no juzga, ni se regodea en las miserias humanas, se limita a observar, a poner el foco sobre las zonas de sombra, porque la vida no es un camino de rosas, ni tampoco un valle de lágrimas. Conocer los extremos, ser consciente de ellos, no convierte la vida en algo invivible, todo lo contrario, te hace valorar, en su justa medida, la parte intermedia, la más importante, la única de la que somos responsables, aunque sólo sea en parte. La muerte es una putada desde luego, pero cerrar los ojos a su existencia no la ahuyenta, los cementerios deberían estar situados en las Plazas Mayores, a lo mejor así vivíamos de verdad. Lo único que me sobra de la película son los médicos, que se creen protagonistas y ni tan siquiera sirven de testigos. Prefiero morir tirado en la calle que en un hospital rodeado de megalómanos insensibilizados.

Sinai Field Mission (1978)

La segunda parte de "Basic Training". Pasamos del entrenamiento a la misión. Como el escenario es el desierto, el resultado es más vistoso, pero el ejército no deja de ser ejército hasta debajo del agua.

Manoeuvre (1979)

Léase el anterior cambiando más vistoso por menos vistoso. YANQUIS GO HOME.

Seraphita´s Diary (1982)

Iba a decir que zapatero a tus zapatos, pero que coños, todo el mundo tiene derecho a cambiar de profesión cuando le venga en gana, otra cosa muy distinta es que lo hagas como el culo. Wiseman aborda por primera vez una ficción pura y el resultado es bastante ridículo, teatral, una especie de Fassbinder sin sangre, sin talento.

Models (1980)

Visto el fracaso de su intento de ficción, vuelve a sus zapatos, retomando la historia de "Seraphita" convirtiendo lo que era el relato subjetivo de una modelo en algo más general, objetivo, el mundo de la moda. El resultado es igual de mediocre, la frivolidad no se puede afrontar desde la seriedad, desde la frialdad, hace falta un poco de locura, de soltura, de "Blow-Up".

Store (1983)

De la pasarela a la tienda hay solo un paso, el necesario para poner los pies en la tierra, un terreno más propicio para el pragmático Wiseman. El problema, el de siempre, que el funcionamiento interno de unos grandes almacenes me interesa tanto como el día a día de un opositor.

Racetrack (1985)

El único pero que le puedo poner a esta película es que donde hay patrón no manda marinero. Donde hay caballos no hacen falta hombres, estorban, aunque solo hagan la labor de castradores, y de mamporreros, literalmente. El documental más contenido, sobrio, ritual, realizado por Wiseman, ojo, no el mejor, de momento sigo prefiriendo a los humanos, a ser posible, de lejos. De rondón Wiseman coloca una comparación entre ricos y pobres, entre placer y alegría.

Ciclo Alabama (1986-87)

Mucho más que cuatro geniales documentales sobre la discapacidad, cuatro ventanas abiertas a una realidad invisible, incómoda, sin visillos ni mosquiteras, a pecho descubierto, prescindiendo del victimismo y la lástima. Wiseman las afronta desde la normalidad, desde la capacidad, desde lo que se puede hacer, todos somos discapacitados, en mayor o menor medida, la clave es centrarse en lo que sabemos hacer, y podemos aprender, no obcecarnos en lo que no podemos hacer. Querer no siempre es poder, nadie es perfecto, ni falta que hace.

Hospital (1970)

De nuevo el problema es mío, como cualquier hijo de vecino odio los hospitales, me dan pánico las enfermedades, el sufrimiento físico. Siempre he pensado que para querer ser médico hay que ser un enfermo, valga la paradoja. Formalmente es igual de brillante que "Ley y Orden" pero al estar realizada en un ambiente más reducido, opresivo, cerrado, la sensación de angustia, de tristeza, es mayor. A la película le falta respiración, algo de aire, distancia, eso sí, al igual que "Titicut Follies", Wiseman no se esconde, no nos escatima el lado más oscuro, inquietante, del ser humano. No trata al espectador con condescendencia, creyéndole más débil, menos humano, de lo que es, por muy aburguesada, anestesiada, que tenga la mirada. Abstenerse los que piensen que la vida es una tómbola de luz y de color.

Robert Altman, el último romántico

El romanticismo se puede definir como una anormalidad, como un estado enfermizo que convierte a quien lo sufre en una especie de subnormal profundo, de pelele, este estado se caracteriza por una arrebatada, desatada, inocencia, ingenuidad, por una exacerbación de los sentimientos, de los impulsos, de los instintos, en definitiva por una visión de la vida apasionada, desmedida, desaforada, histérica, histriónica, un exceso vital que linda con la muerte, ya que la propia vida no puede soportar semejante arrebato, semejante exhibicionismo terrenal. Una de las consecuencias la imposibilidad de aceptar la vida por parte del romántico, ya que la vida se le queda muy pequeña, con dos posibles soluciones, el suicidio, más que nada por curiosear si la otra vida, si la hubiere, puede colmar sus megalómanas ambiciones, necesidades, o el cinismo, la visión distanciada de la vida procedente del exceso de lucidez, la iluminación que provoca el fracaso.

Luego la única diferencia entre un romántico y un anti-romántico es que el anti-romántico tiene una capacidad reflexiva que el romántico no tiene, tan preocupado como está por la acción desaforada, y que el anti-romántico es un superviviente que contempla la vida con una continua sonrisa de medio lado en los labios, un perdedor que en lugar de amargarse, de agriarse, se ríe de todo, y de todos, incluido él mismo, alguien que ha perdido la fe y que se arroga la misión imposible de desenmascarar la supuesta fe del resto, no para mostrar la verdad, la mentira, desnuda, sino para desentrañarla a lo bruto, de forma brutal, mostrar la realidad no por defecto, por sustracción, sino por exceso, mediante la histrionización de la realidad. Algo completamente opuesto al realismo, o al neorrealismo, que se podría denominar como hiperrealismo sucio, o la estética del pesimismo, porque no nos engañemos ni el romántico, ni el anti-romántico son optimistas, ni humanistas, aman un ideal, un sueño, un absoluto, "*quelque chose de plus large*" que diría Anna Karina en "Vivir su vida" del anti-romántico Godard, o "Bigger than life" que diría el gran romántico Nicholas Ray. Un ingenuo que se venga del mundo por haber creído a pies juntillas en él, mostrar los mecanismos de la vida, de las personas, para hacerlos todavía más incomprensibles, más obscuros, más ambiguos, haciendo realidad el aserto de que las cosas demasiado iluminadas dejan de verse, muestran un mayor margen de indefinición, de sombras, luego la principal diferencia entre romanticismo y antiromanticismo es, ninguna.

“Colegas a la fuerza” (1991) John Badham

Se tiende a asimilar con demasiada facilidad, con demasiada imbecilidad, que el cine comercial americano es una mierda, y que el cine de autor europeo es profundo, y ni una cosa ni la otra. El cine comercial americano esté plagado de excepciones, de películas excepcionales, y el cine europeo de autor de películas vulgares, que se quedan en la mera superficie, la forma.

No me refiero al cine independiente americano salido de la factoría Sundance, que salvo contadísimas excepciones tiene la profundidad de un episodio de los Serrano, sino del cine que convencionalmente se denomina comercial, lógica, y sana, aspiración de toda película que haya costado más de un millón de pesetas, seis mil euros para los modernos, para los finos.

Un claro ejemplo sería "Colegas a la fuerza", una película que recoge todas las virtudes, todos los hallazgos, que son muchos, de la saga "Arma letal" y "Jungla de cristal", llevándolos al territorio del metacine, testigo que luego recogerá "El último gran héroe", película que es un plagio descarado de ésta pero con muchos más niveles, demasiados.

“El chip prodigioso” (1987) Joe Dante

¿Película de ciencia-ficción?

No, una película realista sobre el abismo que separa lo que somos de lo que nos gustaría ser.

Un verdadero dramón con forma de comedia.

“La chica de rosa” (1986) Howard Deutch

Una película sobre la sutil diferencia entre los ricos y los pobres, que se reduce a que los ricos tienen dinero, y los pobres quieren tenerlo, una diferencia tan profunda como la existente entre un pijo obsesionado por las marcas y una persona que se considera diferente por vestir de forma estrafalaria o fumar porritos. En definitiva una película sobre los estereotipos, sobre los prejuicios, en contra de los prejuicios, sobre lo asquerosamente parecidos, iguales, que somos todos, aunque nos joda reconocerlo, sobre lo complicado que es aceptar la realidad y pasar de la opinión de los demás, el cuento de la Cenicienta sin calabaza, y con calabazas.

Si a ésta película se le denomina despectivamente cine juvenil de los 80, entonces gran parte de la humanidad es juvenil, y a la mayoría de los críticos y de los cinéfilos acomplejados les falta un hervor, se han quedado anclados en la fase de las pajas, mentales, en la fase anal.

“Australia” (2008) Baz Luhrmann

Desde luego no es “Moulin Rouge”, ni falta que hace, “Moulin Rouge” ya existe, y es un musical no una película de aventuras, tampoco es la mejor película de Luhrman, ¿y?, no se trata de enjuiciar a Luhrman, ni su trayectoria, se trata de hablar de “Australia”, de verla sin prejuicios, sin expectativas, sin complejos, de ir al cine a disfrutar, a dejarse sorprender, o dejarse molestar, en definitiva vivir la película, y punto. Una experiencia visual también, siempre, es una experiencia cerebral, algo imposible para los críticos, que ven las películas para criticarlas, y para gran parte de los espectadores, que no van al cine a ver una película, sino a ver su película, y por supuesto no la encuentran, una película jamás puede decepcionar o defraudar, las dos palabras más empleadas por crítica y espectadores borregos, una película es algo único e intransferible, un fin en sí misma, que nunca puede decepcionar o defraudar expectativas, porque es puro presente. Al cine, a la vida, hay que ir con los ojos, con la mente, abierta de patas.

“Australia” no es “Memorias de África”, ni “Indiana Jones”, ni “Harry el sucio”, ni “La joya del Nilo”, “Australia” es “Australia”, una caricatura hecha desde el cariño, desde la admiración, desde el amor, al cine, clásico, al cine de género, el western, el cine de aventuras, el cine de evasión, el melodrama sureño, el cine infantil, el cine bélico, el cine negro, todo mezclado sin hacer un puche, una ensaladilla rusa, una macedonia, en la que cada uno de los ingredientes potencia el resto, un helado de tuttifruti calentado en un microondas, como lo es “Moulin Rouge”, no una parodia de género, en plan condescendiente, ni una farsa, en plan cínico, “Australia” es una película libre, arrebatada, despendolada. Luhrman, como siempre, hace lo que le sale de los cojones, cuando le sale de los cojones, no tiene ni el más mínimo miedo al ridículo, al fracaso, se divierte rodando, y lo transmite, Luhrman no hace películas hace guiñoles, y como todo guiñol lo de menos es la verosimilitud, la coherencia, la realidad, lo importante es la diversión, la fábula, pedirle contención a un guiñol es traicionarlo, la distancia para el kabuki, cuanto más exagerado mejor, más efectivo, otra forma de tomar distancia, pero a la inversa.

“Revolutionary Road” (2008) Sam Mendes

O es mejor ser un frustrado que un fracasado, que un perdedor, que un triunfador. Lo peor de los sueños es conseguirlos, perderlos, o traspasarlos a los demás. El frustrado es el verdadero optimista, el triunfador siempre en potencia, la frustración la verdadera revolución, la verdadera utopía, la felicidad, la plenitud, por la negación, por la no acción. El amor, la vida, se hace ausente cuando está presente, un canto de no amor a la vida, un canto de amor al no amor, las parejas que no se amen no podrán mirarse a los ojos al salir del cine. Un NO más alto que una secoya, tan resplandeciente como un arco iris en un entierro.

¡QUÉ LE DEN POR CULO A ROBERT BRESSON!
¡QUÉ LE DEN POR CULO AL CINE EUROPEO!
¡QUÉ LE DEN POR CULO AL CINE DE AUTOR!
¡EL CINEMATÓGRAFO HA RESUCITADO!
¡QUÉ DIOS BENDIGA A AMÉRICA!

“No puedes comprar mi amor” (1987) Steve Rash

Comedia romántica, sobra lo de juvenil, el amor no tiene edad, es estúpido dividir a los espectadores entre adolescentes y adultos, las buenas películas llegan por igual a todo el mundo, exactamente lo mismo que sucede con la literatura infantil, concepto que no existe, sólo existe buena, y mala literatura, y “No puedes comprar mi amor” es cine, del bueno, para todos los públicos, exceptuando a los pedantes acomplejados que en este subgénero no se sienten cómodos porque durante la adolescencia las pasaron putas, como todo el mundo, y se quedaron anclados en ella, por suerte esto no le sucede a todo el mundo, de quedarse anclado en algún sitio mejor hacerlo en la infancia que es mucho más interesante y compleja, la adolescencia se reduce a inseguridad y sexo, falta de sexo.

Para comprender y valorar ésta película, y en general cualquier cosa en la vida, es preciso haber estado en los dos lados, o al menos haber intentado ponerse en el lugar del otro, algo complicado para un adolescente, es decir, haber sido un adolescente invisible, y un adolescente popular, por desgracia cumplo los dos requisitos y coincido con el análisis, la reflexión, de la película, la mayor putada para un adolescente es ser popular, algo que requiere mayor esfuerzo, mayor renuncia, que ser invisible, tratar de cambiar para gustar a los demás, algo que se cobra un gran precio, dejar de ser uno mismo, hacer lo que los demás esperan de ti, convertirte en un personaje, en un perfecto gilipollas, gilipollas se hace, no se nace.

Por no hablar de la falta de tiempo, cuanto más popular menos tiempo para uno mismo, mayor agobio, mayor presión, mayor exigencia de los demás, pero a todos nos sucede como al protagonista de la película, que a pesar de todo queremos experimentarlo aunque sea solamente una vez, y de nuevo como sucede siempre en la vida no cuesta tanto subir a las nubes como bajar de nuevo a la tierra, la popularidad da una falsa sensación de seguridad en ti mismo, de confianza, que no es más que la proyección de las carencias, de los sueños, y las frustraciones de los demás, una falsa seguridad que depende de la mirada ajena, no es propia, es algo completamente externo, y como todo lo que depende de los demás, inestable, voluble, arbitrario, e inseguro.

Es preferible ser invisible para los demás y visible para uno mismo, ya es suficientemente jodido ser uno mismo como para tratar de ser aceptado, comprendido, respetado, por los demás, el autismo es el estado ideal del adolescente, la única forma de salir indemne, sin secuelas irreparables, de la adolescencia, pero para serlo, y sobrellevarlo con dignidad, hay que ser muy valiente, muy fuerte, es mucho más difícil integrarse a uno mismo que integrarse a los demás, el autista es un verdadero héroe, un modelo de conducta, un candidato privilegiado a encontrar el amor verdadero en la vida, porque no se fundará en el miedo a la soledad, para aprender a compartir primero hay que aprender a estar solo, algo imposible para alguien popular, abocado a relaciones de compromiso, de conveniencia, de dependencia, el amor hay que merecerlo, hay que currárselo, sobre todo en la adolescencia, evitándolo a toda costa, en la adolescencia sólo es un espejismo, un no sentirse solo, una ilusión de compañía, una huida hacia delante que termina con una mano delante, y otra detrás, el amor te encuentra, te reconoce, aunque vayas siempre mirando al suelo.

“Armas de mujer” (1988) Mike Nichols

Viendo películas como “Armas de mujer” se comprende porque se ha producido el cambio climático, la laca hizo estragos durante los 80 y el peinado de Melanie Griffith puede pasar por ejemplo paradigmático.

También se comprende el porqué de la burbuja inmobiliaria y la frustración de los universitarios mileuristas, el sueño americano que nos han vendido en las películas hace aguas por todos los lados, el tanto vales tanto tienes no se sostiene, el tanto tienes tanto vales sí. Lo que no explican es que ese tanto tienes es una condición previa, y que el tanto vales, no es una cuestión de mérito, de méritos, sino de precio, del precio al que estás dispuesto a venderte. Ese precio se ha rebajado con los años hasta llegar al día de hoy, en el que ya no hace falta ni oferta previa, la demanda es tan grande, tan ilimitada, que la falta de dignidad, como la valentía en los toreros, se presupone.

Los trepas siempre han existido, siempre existirán, la diferencia es que ahora ya no son una minoría, vivimos rodeados de pelotas, de arrastrados, dispuestos a regalarse sin esperar apenas nada a cambio, las migajas, las sobras, los despojos, o como mucho un triste sobre a final de mes, un sobre con el que ni tan siquiera pueden cubrir la factura del psiquiatra. De semejantes nulidades, que también abundan en el mundo del cine, y de la crítica, no se puede esperar nada, ni positivo, ni negativo, la mediocridad es su lema, su norte, y su sur, y la llevan a todas las facetas de su vida, la única ventaja es que nunca ha sido tan fácil, tan sencillo, tan simple, reconocer lo diferente, lo valioso, tanto en el cine, como fuera de él.

El tiempo está haciendo justicia al cine americano de los 80, y a Melanie Griffith, les está poniendo en su sitio, el sitio que merecían. La mejor manera de acabar con las burbujas, con las ampollas, es evitar que salgan, andar despacio, con paso firme, la honradez, la honestidad, siempre terminan siendo rentables. Se puede vivir sin hipotecar la vida, sin vender el alma al diablo. A tiempo revuelto, a tiempos revueltos, ganancia de espectadores.

“Juegos de guerra” (1983) John Badham

Lo repito, todo juego acaba en tragedia, o casi, quien inventó las computadoras no sabía donde se metía, no sabía donde nos metían, que después de todo lo que ha llovido en el mundo de la informática desde los años 80 “Juegos de guerra” resulte actual, creíble, y no cante por soleares es otro milagro del cine americano de los 80, cine que compensaba con talento, con imaginación, la falta de presupuesto, de efectos especiales. A partir de los 80 con el desarrollo de los efectos especiales generados por ordenador el cine ha dejado de ser un juego para convertirse en un juguete, en un juguete jugado como diría Matute, en el que al espectador le dan todo hecho, en el que no tiene nada que poner de su parte, ni tan siquiera la imaginación.

Lo mismo que ha sucedido con los juegos de ordenador, que aparentemente se han hecho más interactivos, más realistas, y es justo todo lo contrario, es el ordenador quien lleva la iniciativa, quien establece el campo de juego, las reglas, las normas. La imaginación, la fabulación, sobra, sólo hay que mirar, y actuar, puro automatismo, actos reflejos, las consolas han matado la infancia, desde la rudimentaria Atari a la retrasada Wii, jugar ha perdido todo el encanto, toda la magia, todo el misterio, todo es demasiado evidente, demasiado acabado, demasiado presente. Los niños, los adultos, se han convertido en unas simples máquinas incapaces de abstracción, vivimos inmersos en una época pornográfica, en la que todos los estímulos, incluidos los sexuales, tienen que ser reales, visuales, táctiles. La fantasía, las fantasías, se han vuelto algo externo, algo tangible, algo vulgar, en unos pocos años la raza humana ha retrocedido al nivel de los monos, de las ratas.

Para jugar a la guerra no se necesitan ni armas, ni soldaditos de plomo, basta con un palillo y aceitunas, es más, quién coños necesita jugar a la guerra, para eso ya se inventaron los ejércitos, los estados, las banderas, lo dicho, que todo juego acaba en tragedia, incluido el cine.

¡VIVA EL TENTE, Y EL TRES EN RAYA!

“Curso 1984” (1982) Mark L. Lester

Tiene que ser complicado vivir en un país que se considera el culo del mundo, por supuesto me refiero a Francia, ahora que la ñoña "La clase" pasa desapercibida, con justicia, por nuestra cartelera, convendría darse una vuelta por “Curso 1984”. La modernidad no es algo cronológico, ni estético, cuando en Francia van, en América hace 20 años que han vuelto, y sin necesidad de caer en lo vulgar, en la aproximación documental, el recurso de los mediocres, de los inútiles, cualquier ficción es más real que la realidad, por mucho que se base en hechos reales, el peor episodio de “Jóvenes policías (21 Jump Street)”, la mejor serie sobre adolescentes de la historia de la televisión, es más profundo, más verídico, que todo el cinema-verité, cinema-imposté, francés, desde Rouch hasta "La clase" pasando por los estúpidos, e irreales, programas de cámara oculta. La realidad en bruto es una mascarada, pura apariencia, superficie, la verdad se lee entre líneas, rascando, rasgando, ficción.

En una época en la que todo son medias tintas, en la que poner la otra mejilla casi supone una obligación, “Curso 1984” se rebela ante la indiferencia a base de instinto, de valentía, sin edulcorar la realidad, plantándole cara. La violencia se combate con educación entre personas, entre animales no, los animales entre rejas, un león domesticado sigue siendo un león, al acecho. Rousseau en la actualidad sería madero, o funcionario de prisiones, la venganza no conduce a nada, el buenismo menos todavía, pero ayuda a respirar mejor, despeja el ambiente, el medioambiente. Lo políticamente correcto para los políticamente corruptos, que los directores franceses se vayan a dar lecciones morales a sus suburbios, el cine americano tiene mucha más clase. Recomendada para aquellos profesores que han deseado alguna vez matar a sus alumnos, todos.

“Ed and his dead mother” (1993) Jonathan Wacks

Tenemos tan interiorizada la estúpida política de autores, mejor dicho, nos han interiorizado de tal manera la ridícula política de autores, que cuando vemos una película que nos gusta corremos como idiotas a buscar más películas de ese director, como si eso fuese garantía de algo, con la ingenua esperanza de encontrar otra a la altura, cosa que en el 99,9% de los casos no sucede. Primeramente porque no estamos buscando otra película sino la misma película, lo que viene siendo las expectativas, buscamos un jodido autor, un estilo reconocible, unas constantes, la película es lo de menos, lo importante es no traicionar nuestras esperanzas, nuestros prejuicios, nuestros caprichos.

Segundo porque si el director es honesto, honrado con el cine y consigo mismo, no establecerá una forma, un estilo, a priori, en cada una de sus películas, el contenido es el que pide una forma determinada, una forma concreta de abordarla, no es una decisión exclusiva del director, es el director el que tiene que adaptarse, amoldarse, a los ingredientes de los que dispone, y no al revés, no se puede jugar al tiquitaca sin jugones, ni al pelotazo sin un delantero tanque, hay demasiadas películas que parecen hechas con plantilla, con un molde que no les pertenece.

Una de las condiciones esenciales de todo creador es la capacidad de observación, de absorción, de empatía, y su consecuencia, la flexibilidad, dejarse tocar. Una cosa es tener personalidad y volcarla en todo lo que haces, y otra muy distinta imponer tu personalidad al margen de las cosas, de las personas, la solución más fácil, la más habitual, la de tratar de moldear a los demás a nuestro antojo, a nuestra conveniencia, en lugar de tratar de moldearnos sin dejar de ser nosotros mismos, sin que se produzca la asimilación. Razón por la que la película "Vértigo" siempre me ha parecido una chorrada, en lugar de tratar de cambiar a Kim Novak, James Stewart debería haberse cambiado de sexo, asumir su homosexualidad, lo mismo que Hitchcock, el director angloamericano con más pluma, todavía más que Hawks, y ya es decir.

Tercero, porque tanto en el cine como en cualquier otra manifestación artística la flauta no suena muy a menudo, depende más del azar, de la casualidad, que de la voluntad, y hay que tener flauta, genio, duende, ángel, no basta con tener talento, la mayoría de los creadores se darían con un canto en los dientes si al menos sonara una vez en toda su vida. El mundo de la creación está lleno de cantos de cisne, de cantos de cine, encontrar un director que tenga más de dos o tres películas decentes, ya no digo buenas, u obras maestras, es casi una quimera, la mayoría de las películas de nuestros directores favoritos, no confundir con autores, están sobrevaloradas por una simple cuestión de cariño, de admiración, o de pose, esas mismas películas firmadas por otros directores no tendrían la misma valoración, ni el mismo respeto, incluido Robert Bresson.

El día que los cinéfilos, estúpida palabra que encubre un complejo de superioridad con respecto al espectador común, lo que es un cinéfilo, un vulgar espectador, de vulgo, empiecen a ver las películas sin tan siquiera saber el nombre del director, o la fecha de realización, la HISTORIA DEL CINE va a dar un vuelco de como mínimo 180º, y la castrante política de autores va a saltar por los aires. Por no hablar de que la mayoría de los críticos se quedarían en bolas, por que les quitas el as, el comodín, de los autores, y se convierten en un espectador más, lo que son, sin autores se quedan sin elitismo, sin compadreo, sin amiguismo, sin famoseo, sin ir de profetas, de descubridores, se quedan desnudos ante cada película sólo con sus propias armas, tarea para la que les falta recursos, talento, equipamiento, necesitan un estilo, referencias, clasificaciones, movimientos, géneros, unas pautas, unas normas, unas reglas, una continuidad, para sentirse seguros, para creerse por encima, todo lo que escapa a su control, a su estrecha, y limitada, forma de ver el cine, y la vida, la incoherencia, la falta de uniformidad, les descoloca, les supera.

Dicho lo cual, Jonathan Wacks es uno de esos pocos directores con más de un canto de cine, “Powwow Highway” “Mistery date”y ésta, tres películas completamente diferentes, distintas, personales, únicas, lo mínimo que se le tendría que pedir a cualquier director, a cualquier creador, valentía, capacidad de arriesgar, incoherencia. Una de las mejores comedias negras americanas de los 90, década de grandes comedias negras, Eduardo Manostijeras, Barton Fink, Carretera perdida, ahí es nada.

"*Quien no arriesga nada por sus ideas, o no vale nada como hombre o no valen nada sus ideas*.” **Ezra Pound** (extraída de la revista pronto)

“Mystery date” (1991) Jonathan Wacks

La precuela en forma de tragicomedia de enredo de "Antes del amanecer", incluido Ethan Hawke, la "¡Jo, qué noche!" de los 90, infinitamente menos sosa, y pazguata, y con el aliciente añadido de que Teri Polo no es la petarda de Julie Delpy precisamente.

Cuando los americanos imitan a los franceses resultan ridículos, patéticos, ¿verdad Linklater?, lo mismo sucede al contrario, con la diferencia de que cuando los franceses imitan a los americanos se denomina cine de autor, nouvelle vague, el habitual doble rasero europeo, el estúpido complejo de superioridad del cine europeo con respecto al americano, que se queda en eso, en simple complejo, simple inseguridad, sin el cine americano no existiría el cine europeo, sin el cine europeo el americano sí.

Es fácil desdeñar lo que se desconoce, lo que se finge desconocer, más bien ocultar las fuentes, sobre todo sabiendo que si se conocieran toda la supuesta política de autores, todo el supuesto cine de autor europeo, se caería como un castillo de naipes. Se puede alegar que la mayoría de los directores del cine clásico americano eran europeos pero sólo hace falta comparar los trabajos que realizaron en Europa con los que desarrollaron posteriormente en América para constatar que hacer cine en América no es una mera distinción espacial, es algo que imprime carácter, algo esencial, que se lo digan a los cientos de directores europeos que se han dado la ostia al cruzar el charco. Quién no hace cine americano fracasa, el chauvinismo para los acomplejados, para los limitados, para los faltos de equipamiento.

Se me puede acusar de hacer lo mismo con el cine americano pero existe un pequeñísimo matiz, no soy americano, ni europeo, ni español, soy castellano, de Castilla, el origen del mundo, y por lo tanto, universal.

“Teen Wolf, de pelo en pecho” (1985) Rod Daniel

Hay dos tipos de mediocres, los que se creen genios, y los que desean serlo.

El verdadero triunfador, el verdadero genio, es aquel que sabe valorar lo que tiene, aquel que acepta sus limitaciones, y las de los demás, aquel que asume que la vida es imperfecta, que nadie es perfecto.

Pedirle eso a un adolescente sería desvirtuarlo, todo adolescente es un monstruo, un ser indefinido incapaz de comprenderse a sí mismo, y a los demás, un medio hombre, un medio niño, bombardeado por hormonas, y pelo, mucho pelo, y en los lugares más insospechados.

Ser adulto significa convertirse en un animal, literalmente, descubrir que uno existe, y que los demás dejan de existir, el hombre es un lobo para el hombre, y cuanto más hombre, más egoísta, más egocéntrico, más narcisista, más ambicioso, más megalómano, más animal, más anormal.

La adolescencia es un cruce de caminos con tres posibles direcciones, el mundo adulto, el mundo animal, en el que la satisfacción de los propios deseos, de los propios sueños, son el único objetivo, el único fin, y el resto del mundo sólo el medio para conseguirlos, los enemigos, yo, yo, yo.

El mundo de la infancia, no confundir con ser infantil, la infancia tiene más de tragedia que de comedia, que consiste en ver la vida como un juego, y al resto del mundo como posibles jugadores, no como competidores.

Y acampar en el cruce de caminos, quedarse anclado en la adolescencia, evitar tomar una decisión, evitar tomar decisiones, ser adulto o ser niño a conveniencia sin tener que escoger, sin tener que implicarse, comprometerse, sin duda la elección más cobarde, la más común.

Ser adulto es tan fácil como dejarse llevar por el instinto, pero con todos los inconvenientes, asumir las consecuencias de tus actos, responsabilidad, ser niño es más complicado, más complejo, no todo es diversión, la irresponsabilidad también tiene sus consecuencias, la falta de independencia, y sus ventajas, la libertad, compartida.

Los adultos son incapaces de convivir porque sólo ven sus propias necesidades, los adolescentes tampoco, sólo conviven hasta que surgen los problemas, entonces huyen, los niños sí, los niños saben dar, y recibir, sin reciprocidad no existe el juego, no existe la vida, no existe el amor.

Que cada cual escoja su camino, cumplir años y hacerse mayor, no hablo de edad, quedarse en el limbo, o ser cada día más chico, más grande.

“No puedes comprar mi amor” en forma de cuento, para niños.

“Light of day” (1987) Paul Schrader

Resulta difícil imaginarse a Michael J. Fox casado y con un niño, del mismo modo que resulta inverosímil imaginarse a Torrebruno inmerso en una orgía, si encima la esposa es la rockera Joan Jett, la cantante que más veces dice yeaaah después del cantante de Metallica, la verosimilitud se hace pedazos. Justo lo contrario que le pasa a Schrader, que cuanto más cercano se encuentra del cine social, como en Light of day, Blue Collar, Hardcore, o American Gigolo, más se aproxima a su invento del cine trascendental, un invento que no hay por donde cogerlo, que ni él mismo se cree, y se le nota. Si ese libro es unánimemente considerado el más importante que se ha escrito nunca sobre cine, dice muy poquito del resto, y de sus "autores", si ya resulta imposible establecer la autoría en una película, en un libro de cine, actividad recreativa donde las haya, de recrear, nada que ver con crear, quien no haya creado nunca lo puede confundir, sería completamente absurdo, una desfachatez, una impostura. Expectorar sobre cine lo puede, lo debe, hacer cualquiera, incluso yo lo hago, y no me mato precisamente, el trabajo te lo dan hecho, sólo hay que tomar notas, y barajarlas, y en el mejor de los casos, que te salga algo que lejanamente pueda parecerse a literatura, a poesía, o a música, no vale ni lo que medio plano, ni lo que medio encuadre. Eso en el caso de aquellos que al menos tratan de escribir algo personal, que utilizan la película para hablar de lo que les da la gana, para expresar su particular visión del cine, de la vida, los que escriben sobre el argumento, sobre la vida y milagros del director, los vulgares reseñistas, que a sí mismos se denominan críticos, no valen ni la tinta de boli que gastan, que malgastan.

Hablar sobre el argumento de una película es una estupidez que no aporta absolutamente nada al espectador que no ha visto la película, y mucho menos al que la ha visto, todo lo contrario, elimina el factor sorpresa, impide al lector, al espectador, ver la película con libertad, sin prejuicios, le condiciona, le limita. La escritura y el cine son dos lenguajes diferentes que no conviene mezclar, que no conviene que interfieran, que se aplasten, el hambre se despierta tapeando no comenzando por el postre, cuanto menos se diga de una película mucho mejor, ningún texto, ni tan siquiera el guión, puede sustituir el visionado de la película, la función de la crítica, si es que tiene alguna, que tengo mis serias dudas, es como mucho la de informar, la de divulgar, la de compartir, no de la de convencer, imponer, o hacer proselitismo, elitismo.

La crítica es como la Fiesta, que sin toro no es nada, una charlotada, sin torero incluso hay más emoción, hasta que no muera el mismo número de toros que de toreros, no consideraré una corrida algo serio, grave, justo, una azafata de vuelo, un carpintero, o una peluquera, tiene más peligro de muerte, tiene más riesgo, que ser torero, una de las profesiones con menor mortalidad, hasta ser futbolista, o espectador de cine, es más peligroso. El crítico de cine el único riesgo que corre es el de hacer el ridículo, un riesgo que a los demás nos es indiferente, allá cada uno con sus inseguridades, con sus complejos, con sus cositas, si una película es buena lo mejor es pasar muy por encima de ella, lo contrario sería traicionarla, rebajarla.

Cuando Schrader trata de hacer cine de autor hiperconsciente, cine de cinéfilo autocomplaciente con redención asegurada, premeditada, no hay por donde cogerle. El camino seguro para hacer una basura es creerse autor, y Schrader hace demasiado tiempo que se lo tiene creído, pobre, ¿merece la pena ver Light of day?, buena pregunta.

Barbra Streisand

Como comedianta, como gamberra, sus facetas como cantante, como intérprete de musicales, como directora, como actriz dramática, no me interesan. Barbra Streisand es la demostración con patas de que la belleza, de que la fealdad, es algo interno, subjetivo, un estado de ánimo, que no depende, o no debería depender, de la sucia, y sesgada, mirada de los demás, que se lo digan a Eva H. nuestra Streisand particular.

No incluyo "¿Qué diablos pasa aquí?" un vehículo creado únicamente para el lucimiento de Barbra que resulta cansino, estomagante, una película que va de graciosa, de ingeniosa, que se soporta diez minutos, pero 1 hora y 26 minutos de supuesta brillantez en los diálogos a lo Óscar Wilde aburren a un muerto. Barbra Streisand sin un partenaire es insoportable, un vulgar loro hiperactivo, hipernervioso, hiperactuado, tampoco incluyo "La gatita y el buho" básicamente porque "El apartamento" ya existe, y ni Barbra Streisand es Shirley MacLaine, ni George Segal Jack Lemon, comedia que a algunos les puede parecer deliciosa, me refiero a "La gatita y el buho", palabra que me da dentera, y que a mí me parece desastrosa.

Me voy a centrar en las comedias interpretadas junto a Ryan O´Neal, una pareja de cómicos a la altura de Katherine Hepburn y Cary Grant, "¿Qué me pasa doctor?" (1972), y sobre todo “Combate de fondo” (1979), una película en la que Barbra Streisand se ríe de sí misma, incluso con saña, interpreta el papel de la dueña de una empresa de perfumes que se llama "La nariz". "¿Qué me pasa doctor?" es mucho más conocida y valorada, sobrevalorada, pero es una chorrada, una charada, hipermedida, hiperajustada, hiperafectada, en comparación con “Combate de fondo”, una película de alta comedia, no sofisticada, otra palabra que me da dentera, no dirigida por un director cinéfilo como Bogdanovich, sino por un director comediante, Howard Zieff, que dirige su obra maestra con diferencia junto con “Alegrías para un viudo” (con una genial actuación del siempre genial Art Carney, más que recomendables: “Harry y Tonto”, la obra maestra de Mazursky, y “El gato conoce el asesino”, la obra maestra de Benton, una increíble película de cine negro crepuscular, las dos en mi lista de 10 favoritas del cine americano de los 70, dos profundas reflexiones sobre la vejez), con la que te ríes, y sonríes, a carcajada limpia. En mi lista de 10 mejores comedias del cine americano, razón de peso, para mí, que no es poco. Un consejo, verla doblada, la dobladora de la Streisand supera la original.

“El fin de la noche” (1990) Keith McNally

Que el ser humano es el bicho más egoísta y penoso de la creación no se le escapa a nadie, que también es el más cobarde, el más mezquino, supongo que tampoco. Si ese ser humano es un hombre las virtudes anteriormente mencionadas se multiplican, sí ya sé, generalizar es una estupidez, pero que le vamos a hacer, soy estúpido, y hombre, dos términos sinónimos, por supuesto que también existen mujeres estúpidas, mezquinas, cobardes, penosas, y egoístas, pero al menos en mi experiencia personal constituyen una excepción, una minoría, quién opine lo contrario seguro que también tiene razón, aunque lo dudo mucho.

Una de las mayores constataciones de ésta cobardía, de ésta mediocridad, la constituye el miedo a la paternidad, un miedo muy comprensible, y respetable, si fuera un miedo externo, un miedo al futuro, al porvenir, del nonato, pero no, el miedo es interno, egocéntrico, la paternidad se ve como una amenaza, como una pérdida de status, en lugar de verla como una oportunidad, como una ventaja, como la ocasión perfecta para salir definitivamente de uno mismo y empezar a ver a los demás. Pero no, el hombre sólo ve los inconvenientes, en lugar de pensar que un hijo es alguien más a quien amar, sólo ve a alguien que le va a quitar, que le va a desplazar, de ser el centro de la relación, de ser el centro del universo. Amar es dar, y recibir, a ser posible en la misma medida, pero ante todo es dar sin esperar recibir, muy bonito de decir, muy jodido de hacer.

Cuando al hombre no le queda otra opción que aceptar lo irremediable, cuando el embarazo es un hecho, y el aborto no planea en el horizonte, la solución siempre más cómoda, cobarde, para el hombre, y la más difícil, traumática, para la mujer, cualquier hombre con dos dedos de frente, o menos, empezaría a asumir sus responsabilidades, empezaría a asimilar que su vida va a cambiar, que el orden de prioridades tiene que modificarse, sus necesidades dejan de ser LAS necesidades. Pero no, para variar opta por la solución más fácil, más cómoda, más cobarde, la huida, ya sea real, o fingida, la depresión, o la opción intermedia, la infidelidad, el sí pero no, en lugar de comprometerse más con la vida, con sí mismo, con los demás, dejarse llevar por la inercia, por el miedo, por la indolencia.

El protagonista de la película opta por la decisión intermedia, la mediocridad, la infidelidad, la mejor manera de huir de los problemas, de uno mismo, es convertirlos en algo externo, que la decisión la tomen los demás, la cobarde táctica de los hechos consumados. Pero todavía queda una opción aún más mezquina, más mediocre, la indecisión Rohmeriana, la infidelidad no pero sí, como si la infidelidad fuera algo físico, los cuentos inmorales de Rohmer son el equivalente pequeñoburgués a la huida tradicional, mero escapismo mental. Ni unos, ni otros, son capaces de amar, de tener empatía, con, o sin niño, con, o sin pareja, como le sucede a la película, que se queda a medio camino, el peor sitio donde quedarse. Hace años era una de mis películas favoritas, ahora sólo el buen recuerdo, y la cantidad de veces que la he visto, la sostienen, se ve que he adelantado camino, lo que me faltaba, ya no hay marcha atrás, adiós al fugitivo.

P.D 1: Posteriormente su director, Keith McNally, se ha dedicado a la restauración, con gran éxito, que su restaurante más conocido se llame Balthazar, es algo que le honra, *"lo principal no es el estilo, sino tener algo que contar",* amén.

P.D 2: (Transcribo la letra de la canción de la parte final que me sigue pareciendo lo mejor de la película, junto con la poderosa presencia de Eric Mitchell, actor fetiche de Amos Poe, que ni de coña es mala, que ni de coña es buena)

En el país de mis sueños, el amor es más dulce que en la realidad.
En el país de mis sueños, me quieres mucho más.
Hasta puedo oír las palabras que nunca dices.
Ojalá existieran de verdad y no sólo en mi cabeza.
En el país de mis maravillosos sueños, te imagino muy cerca de mí, diciendo a todas las chicas que te aman que me quieres más que a ninguna.
Cuando pasas a mi lado la luz brilla para mí.
Cuando quiero estar contigo cierro los ojos y me voy, me voy, me voy, al país de mis sueños día tras día.
Dame tu amor durante una deliciosa hora.

("Land of my dreams" Aretha Franklin, interpretada con una languidez y desgana encomiables por Anna Domino, responsable del jovial single "Songs from my funeral")

“Unmade beds” (1976) Amos Poe

El cine no es una pasión adolescente, Godard, es algo que necesita reflexión, pausa, tiempo, poso, lo mismo le sucede al espectador, que sólo con el tiempo llega a afinar, a afilar, la mirada. Godard es un director para principiantes, para adolescentes, que buscan en el cine lo mismo que buscan en la vida, ruptura, trasgresión, originalidad a toda costa, superficialidad, modernidad, juego, ego. Se comprende que Godard fascine a los adolescentes y a los cinéfilos en ciernes, porque si algo define a un adolescente es la falta de identidad, de personalidad, la indefinición, el adolescente vive de mitos, de modelos, de imitaciones, y en eso Godard es el Rey, el gran vampiro de la historia del cine.

También se comprende la fascinación que ha ejercido, y ejerce, sobre todos los directores novatos del mundo, porque Godard demuestra con sus primeras películas que se puede hacer cine sin nada, sin tener nada que contar, sin tener nada que decir, sin tener un universo personal, propio, sólo a base de forma, de lenguaje, de cinefilia, coartada a la que se aferran todos los directores amateurs, experimentales, independientes, debutantes, para saciar sus ansias de ser directores, no confundir con ansias, o necesidad, de hacer cine, algo a lo que se llega con el tiempo, y una caña.

Los frutos cinematográficos de estos prematuros aspirantes a la autoría suelen ser nulos, meros ejercicios de estilo, lo dejo en estilosos, amanerados, pretenciosos, vacíos, desmadejados, lo que algunas personas pueden confundir con frescura, pasión, riesgo, pero que simplemente es impulso, ignorancia, histerismo, arrogancia. La arrogancia, la soberbia, del inseguro, del acomplejado, ese exceso de supuesta espontaneidad, de supuesta improvisación, lo único que oculta es la falta de consistencia, de profundidad, de preparación, una forma como otra cualquiera de encubrir las carencias, las limitaciones, propias del debutante.

El problema de Godard es que lleva 50 años tirando de sus engaños, de sus trucos, y para su desgracia hace ya casi 40 que no cuelan, sus espectadores han crecido, él no, y pocas pasiones de la adolescencia sobreviven al paso del tiempo. Si la copia de la copia, Godard, ya comienza a verse borrosa, la copia de la copia de la copia, Amos Poe, ni se intuye. Una película es mucho más que una simple colección de planos monos, artísticos, y música clásica, el cine es una cuestión de mirada, de miradas, no de ideas, y la mirada de un adolescente, de un director cinéfilo, es una mirada a medio hacer, una mirada a la que le falta un hervor, a la que le falta distancia, templanza.

“Incidente” (1967) Larry Peerce

La película psicológicamente, físicamente, más violenta de la historia del cine, por supuesto siempre que me refiero a la historia del cine hablo de MÍ historia del cine, las películas que he visto. La película más brutal, una película de terror real, sin coartadas formales, morales, a lo Haneke, sin esteticismos complacientes a lo Kubrick, a lo Tarantino, a lo Peckinpah, miedo en estado puro, tan real como sólo puede serlo la ficción. La noche, un vagón de metro, y un blanco y negro deslumbrante, agresivo, el resto, violencia gratuita, salvaje, insoportable, sin concesiones, sin justificaciones. Toda la rastrera condición humana, toda la desesperación del mundo, toda la mezquindad, toda la frustración, concentrada, comprimida, en un vagón. "El ángel exterminador" con la contundencia, con la transparencia, de Richard Yates, Albert Camus en comparación, un inocentón. Junto con "Extraños en el paraíso" la película independiente americana más importante de todos los tiempos. Cassavetes sin teatro, sin histerismos, violencia cotidiana sublimada, y con una atmósfera, con una tensión, irrespirable. Una lección de cine, que por desgracia, que por desgana, el cine no ha aprendido. La cobardía innata del ser humano al desnudo, con la honestidad de Alan Clarke. Espíritus sensibles, espíritus hipócritas, abstenerse, de las pocas películas en las que al espectador le va a joder, y mucho, sentirse identificado, y no con el héroe precisamente.

“China 9 Liberty 37” (1978) Monte Hellman

Las razones que hacen perder el pulso a un director se me escapan, supongo que será el temblor típico de la edad, la pérdida de ilusión, o el hambre, que es muy mala consejera.

Si Bresson hubiera realizado un western, hubiera rodado “Cielo amarillo” de Wellman, si William Wellman hubiera tenido un hijo sería Monte Hellman. La similitud en los apellidos no es casual, o sí, ni puta idea. Como Hellman nació en América y no en Francia, en lugar de sublimar, de transfigurar, un género como el melodrama como hizo Bresson, Hellman trasciende, conduce al ascetismo, al western, el género americano por excelencia, el único que le es propio.

Algo parecido a lo que hizo Boetticher con el Ciclo Ranown pero con más consciencia, con más paciencia, con más pobreza, en el buen sentido. Hellman recoge todo el imaginario colectivo sobre el Oeste, todos sus tópicos, y clichés, y los deja limpitos de polvo y paja, y de machismo, desnuditos. El Oeste de Hellman es tan vacío, tan mínimo, como un desierto en hora punta.

Con el presupuesto de un spaguetti western, de nuevo se demuestra que el talento es inmune a la falta de dinero, Hellman a base de depuración, de tiempos muertos, es capaz de construir retablos, retablos con estatuas de carne y hueso, “China 9 Liberty 37” es la “Lancelot du Lac” de Hellman, con idéntico rigor, con idéntico vigor, cambiando la bretaña francesa por Almería, y a Ginebra, por Bourbon.

A quien no le gusten las películas del Oeste le gustarán los westerns de Hellman, a quien le gusten, también. Si el panfleto de Schrader sobre el cine trascendental admitiera candidatos, Hellman sería el primero en la lista de espera, por encima de Sokurov, y Tarkovski.

A través del huracán, El tiroteo, China 9 Liberty 37, que cada cual establezca su propio orden, el mío, China 9 Liberty 37, El tiroteo, A través del huracán, un trío de ases, con las cartas boca arriba, y sin señas, con signos. Beckett con sombrero de cowboy.

¿Entonces a qué viene la introducción?, de algún modo hay que comenzar, y que mejor que por el final.

“El reloj” (1945) Vincente Minelli

Me repatean los falsos documentales, exceptuando los que están hechos con humor, y se nota que lo son, como “El tesoro oculto” de Peter Jackson. Me repatean las falsas ficciones, las que buscan confundir realidad con ficción, las que tratan de engañar al espectador, como "La clase", o cualquiera de los nuevos anclajes. Amo la realidad, amo la ficción, y amo las películas que confunden realidad con sueño, que desdibujan su frontera. Frontera que no existe, porque son lo mismo, no confundir sueño con ficción, la ficción siempre es real, la realidad no, y los documentales ficcionados una simple guarrada, una soberana estupidez para espectadores incapaces de disfrutar sinceramente, abiertamente, de la vida, del cine, para directores incapaces de ficcionar, de narrar, de vivir. Vivir es narrar, contar, aunque sean cuentos, todos los documentales que simulan la realidad son vulgares, obscenos, la ficción es la única forma honesta, sincera, cinematográfica, de abordar la realidad.

Minnelli es un mago de la ficción, de los sueños, y respeta hasta tal punto la vida, la realidad, que no trata de copiarla, de traicionarla, incluso cuando asume presupuestos más realistas como en “El reloj”, huye de la realidad, del neorrealismo, movimiento que dio sus mejores frutos, sus mejores películas, cuanto más se acercaban a la abstracción. El ejemplo paradigmático es “El ladrón de bicicletas”, la película más abstracta de la historia del cine italiano. “El reloj” es real porque es pura ficción, lo mismo que le sucede a la historia de amor entre la cantante y el soldado de “Cleo de 5 a 7” de Varda, que es un evidente homenaje a ésta película. Si alguien hubiera rodado con cámara oculta la jornada de una pareja que acaba de conocerse nos parecería algo vulgar, irreal, ridículo, en cambio “El reloj” no lo es, “El reloj” es un sueño que parece real, porque es real, porque es ficción, todo lo contrario que le pasa a "Antes del amanecer" de Linklater, que es irreal porque trata de ser real. La magia no se busca, no se fuerza, se encuentra, y como todo lo verdadero, es ficción, es real.

Se puede acusar a “El reloj” de ingenua, de inocentona, de bonachona, de tontorrona, pues de puta madre, ya está uno hasta los cojones de tanta glorificación de la violencia, de tanta pornografía disfrazada de amor, de tanto director psicópata, cínico. A quien le incomode el bien, la bondad, que se pegue un tiro y deje de incordiar. Sin rituales, sin creencias, no necesariamente religiosas, la vida es una mierda que no hay por donde cogerla, hay que aferrarse a la pureza, aunque no exista, a la belleza, por falsa que ésta sea. Y no, no es la ridícula, y machista, "¡Qué bello es vivir!". Amargados abstenerse, Hanekes abstenerse, a mal tiempo buena cara, ahora que estamos cercados por el mal, por la muerte, son buenos tiempos para la lírica, en palabras de Luhrmann: *"yo canto para que tú vienes",* en palabras de Carter: *"la clave es creer".*

“Harper” (1966) Jack Smight

Lo que diferencia a Paul Newman de los demás actores no es que sea más guapo, más buena persona, o mejor actor, lo que le diferencia, y de forma abismal, del resto, es que sabe ser feo, sabe reírse de sí mismo, de sus actuaciones, de sus personajes.

Paul Newman siempre emplea en sus actuaciones el distanciamiento brechtiano, pero a la contra, en lugar de convertirse en un pelele inexpresivo supuestamente para poner distancia con el personaje que interpreta, hace todo lo contrario, histrionizarlo, exagerarlo, que es otra forma de poner distancia, mucho más efectiva y agradecida para el espectador.

Ni poner cara de palo es algo natural, ni hacer constantemente muecas como un mono, pero hasta para eso hay que valer, hay que tener talento. El riesgo del histrionismo es que puedes acabar apareciendo, pareciendo, un pelele, un payaso, en el peor sentido, saber mantenerte en el punto justo, en el equilibrio, es algo que sólo sabe hacer Paul Newman, un histriónico contenido.

Un actor, un no actor, porque más que actuar significa, que hasta cuando está feo es guapo, algo que no tiene nada que ver con la belleza física, sino con la personalidad, y Paul Newman envuelve con su chulería cómplice de niño travieso, no de macarra, todo lo que hace, todo lo que interpreta.

Paul Newman junto con James Dean y Johnny Deep, son los tres actores que más hacen por inquietar, cuestionar, la masculinidad de muchos machitos con su mera presencia. Paul Newman gusta por igual a hombres y mujeres, si le hubiera dado por la carne en lugar de por el pescado, habría en el mundo más homosexuales que heterosexuales, bueno ya los hay.

Probablemente las tres películas en las que la chulería empática de Paul Newman queda más patente, más potente, sean: “Marcado por el odio”, “La leyenda del indomable” y “Harper”, que es un auténtico catálogo de tics, de cabriolas. Una genial demostración de como se puede interpretar de forma exagerada con elegancia, con clase, con casticismo.

P.D 1: La segunda parte, “*Con el agua al cuello*”, totalmente prescindible.

P.D 2: Por si fuera poco, el muy cabrón dirigió una obra maestra: “Rachel, Rachel”.

“Un pequeño romance” (1979) George Roy Hill

Que de pequeño tiene muy poco, todo lo contrario, es muy grande, mucho más grande de lo que puede parecer en un primer, y superficial, vistazo, el centrado en el argumento, y en la juventud de los protagonistas, 13 años. La belleza, la inteligencia, son de todo menos aparentes, superficiales, hay que rascar para encontrarlas.

La gran superioridad, y no solo económica, del cine americano con respecto al europeo, se manifiesta en un único concepto, el del respeto al espectador, ningún director americano, si exceptuamos a veces a Cassavetes, se permitiría el lujo de aburrir al espectador, su máxima es la de entretener, al margen del tema que traten. Profundidad y aburrimiento no son términos sinónimos, si Bresson fuera americano, sus películas todavía se seguirían viendo en pases televisivos y no en Filmotecas. Roy Hill como buen americano arrogante, a pesar de rodar la película en Francia y en Italia, no hace una película americana a la europea, como hacen todos los acomplejados directores que cruzan el charco, realiza una película europea a la americana, es decir, a base de profunda diversión, convirtiendo lo que podría ser una ñoña comedia romántica en una road movie existencial que deja en palmitas a las deshonestas, impostadas, de Linklater.

Todo director con un mínimo de conciencia, de autoconciencia, de capacidad autocrítica, tiene en su haber una película que versa sobre el tema del cine, lo que pomposamente se denomina metacine, es algo a lo que no han podido rendirse ninguno de los grandes, “Ciudadano Kane” Welles, “Una mujer dulce” Bresson, “Close-Up” Kiarostami, “Un homme qui me plaît” Lelouch, “Viaje a Citerea” Angelopoulos, “Blow-Up” Antonioni, “La gran mentira” Rafael Gil, y un larguísimo etcétera. A esa nómina hay que añadir “Un pequeño romance”, un impresionante homenaje al cine disfrazado de comedia romántica juvenil. Por supuesto no a todo el cine, a un cine muy concreto, al cine negro, al cine de aventuras, al western, a la comedia italiana de Monicelli y compañía, y por encima de todo, a François Truffaut, la película se abre y se cierra con sendos tributos a “Los 400 golpes”. Pero tranquilos, no es un coñazo a lo “8 y medio” o a lo “Persona”, reitero que es una película americana, y la parte de metacine está perfectamente cosida al resto de la película, no es un exabrupto, o una marginalia.

Cada plano de la película, cada diálogo del brillante guión, respiran amor al cine, a su condición de milagro, temporal, a su capacidad de trascender la realidad, de sublimarla. Poco importa que el cine sea una gran mentira, que sea un vulgar cuento, una simple leyenda, una ficción, lo importante es que esas mentiras, esos cuentos, esas leyendas, esas ficciones, pueden hacerse nuestras, trasvasarse a la realidad, hacerse más reales que reales, el buen cine siempre es interactivo, precisa de acción, y de reacción. De la acción se encarga Roy Hill, de la reacción, Daniel, el protagonista, que ejerce de espectador infiltrado en la película, que se abre con el famoso diálogo entre Robert Redford y Paul Newman y el posterior salto de la película “Dos hombres y un destino”. Autohomenaje que se hace Roy Hill, posteriormente duplicado con una escena de “El golpe”, que me recuerda a la autoparodia que se hace Lelouch en “La bonne année”, o más bien la primera pista de que la película es un tributo al cine. Tampoco es casual que la escena esté doblada al francés, una forma de afirmar que el cine, en particular el americano clásico, es un lenguaje universal que funciona al margen del idioma que se utilice.

Sin solución de continuidad vemos una secuencia de “El sueño eterno” de Hawks en la que Lauren Bacall está cantando y Humphrey Bogart le hace un gesto que simula un disparo con los dedos, gesto que repite Lauren, y que Daniel mimetiza la primera vez que se encuentra con la protagonista, durante el rodaje de una película, protagonista que azarosamente se llama Lauren, lo que provoca que Daniel le pida que le llame Bob, el apelativo cariñoso con el que Lauren llamaba a Bogart en la vida real. De este modo realidad y ficción establecen vasos comunicantes dentro de una ficción pura, el cinema verité, el semidocumentalismo, para europeos amanerados, no confundir con manieristas. Corte a una secuencia de cama entre Catherine Deneuve y Burt Reynolds de la película “Destino fatal” de Aldrich, en la que Burt Reynolds pronuncia el sonsonete: ¡Bingo!, sonsonete que repetirá posteriormente Daniel, haciéndolo suyo. Corte a la secuencia del duelo de la película “Valor de ley” de Hathaway en la que John Wayne aparece con un parche en el ojo, también doblada al francés, contraplano de Daniel viendo la película y levantándose de su butaca, mientras sale escuchamos de fondo el duelo, duelo que se repite entre Daniel y el recepcionista del cine cuando roba un fotocromo de Robert Redford. De nuevo ficción y realidad se funden de forma magistral, sencilla, sin necesidad de hacer calcos como en la ridícula “Soñadores” de Bertolucci, el director italiano, junto con Bellocchio, más sobrevalorado. Que el fotocromo que roba no sea el de una mujer, como en “Los 400 golpes”, si no el de un primer plano de Robert Redford, tampoco es aleatorio, elimina cualquier connotación sexual, fetichista, al acto, reduciéndolo a un acto puro de devoción cinematográfica.

Con esa sucesión de cuatro cortes de películas sin transición, un alarde de economía narrativa, de elipsis; recurso que utilizará Roy Hill de forma prodigiosa a lo largo de toda la película, con eso el Kiarostami trilero del siglo XXI hacía cuatro películas, ya queda más que definido que el protagonista, como si fuera un trasunto del Truffaut real, pasa su vida sumergido en los cines, y que el cine, es el gran tema de la película. Los protagonistas se conocen en un rodaje, cada vez que tienen que esconderse se meten en un cine, y el detonante de la acción se gesta en la fiesta de celebración del fin del rodaje de un director llamado Georges de Marco, una crítica al cine de autor más engolado y al cine serie b con aspiraciones de artístico, el Giallo, y a su principal, y más mediocre, representante, Mario Bava, los títulos de las películas de Georges de Marco dejan poco lugar a dudas de su calidad: “Labios”, “Dandelion”, “Martes sangriento”. En la escena que están rodando cuando se conocen se firma un tratado de colaboración entre Francia y EE.UU, a la firma acude el presidente de Francia pero no el de EE.UU porque su mujer está enferma, quien lo sustituye es Broderick Crawford haciendo de sí mismo, y emulando su papel más recordado, el de la película “El político” de Rossen. Otro guiño cinéfilo que añadir a los del principio, la escena es otra pullita más dedicada a resaltar la prepotencia del cine americano con respecto al europeo. Los personajes adultos de la película perpetúan los manidos tópicos sobre el odio, mutuo, entre franceses y americanos, el padre de Daniel, taxista, estafa a unos turistas americanos, la madre de Lauren, cuando cree que han secuestrado a su hija, pronuncia un: asqueroso francés. Esto los adultos, los personajes juveniles le dan completamente la vuelta, Daniel, un francés aficionado al cálculo de probabilidades y amante del cine americano, Lauren, una preadolescente con vocación de existencialista que adora a Heidegger y a la poeta Elizabeth Barrett Browning. El francés ejerce de americano, de cine americano de acción, y la americana de francesa, de cine intimista francés, secundados por el tercero en discordia, Lawrence Olivier, que ejerce de hado madrino, de Deus Ex Machina, que como no podía ser de otro modo simboliza el cine inglés, cine diplomático, indefinido, donde los haya, abajo los tópicos.

Incluso en su componente romántico, Daniel y Lauren no son los típicos jovenzuelos inocentes e ignorantes de comedia juvenil americana, europea, son dos superdotados con capacidad de jugar, de imaginar, de elegir por sí mismos, sin necesidad de imitar a los adultos. Son dos jóvenes independientes, libres, para los que la cultura, aprender, no es una imposición, es una devoción, un placer. Lauren roba un beso a Daniel y la explicación que le da es contundente: te lo has ganado por inteligente, contestación inédita en una comedia romántica, en la que suelen predominar las palabras: sexo, objeto, fachada, por mucho que se disfraze de romanticismo. Que sea la chica la que le robe el beso al chico tampoco es un detalle sin importancia, en ésta película la chica no va a remolque del chico, toma sus propias decisiones, e indecisiones, como tiene que ser. "Un pequeño romance" es una película del ciclo Doinel mejorada, depurada, es decir, sin machismo, sin sexismo. Un ensayo en forma de cuento, sobre las diferencias, coincidencias, entre el cine americano y el cine europeo. "La reina de las nieves", no es casual que el caballo al que apuestan se llame "Snow Queen", con la reina convertida en un alcahuete carterista.

"-¿Estás enamorada? -Nadie se enamora por una conversación.
-¿Entonces estás enamorada? -Sí."

¿Blume in love? (“Blume in love” (1973) Paul Mazurski)

¿Blume enamorado?, ¿de quién?, ¿de sí mismo?

Viendo películas como "Blume in love", es cuando uno echa de menos la existencia de la censura, la nunca bien ponderada censura, que tan buenos frutos ha dado al cine español. Miedo me da imaginar lo que hubiera sido de "El verdugo", entre muchas otras, de haberse realizado en plena democracia. Por supuesto no hablo de la censura externa, sino de la autocensura, que suele ser un efecto colateral de la censura externa, qué remedio, necesidad de la que hicieron virtud muchos directores españoles, que gracias a la autocensura incluso parecían profundos. Hay muy pocos españoles que no estén más guapos con un bozal, o callados, si Berlanga por un casual hubiera nacido 40 años más tarde, habría sido Bigas Luna, o peor aún, se hubiera dedicado directamente al porno, el género favorito de los cinéfilos. Pues bien, si Mazursky se hubiera autocensurado, si hubiera visto "Blume in love" desde fuera, que en eso consiste la autocensura, la autocrítica, en ponerse en el lugar del otro, "Blume in love" sería una película perfecta, y no lo es por la misma razón que tampoco lo es "Secretos de un matrimonio" del misógino Bergman, por la repugnante secuencia de la violación, algo que en sí mismo no invalida una película, por desgracia las violaciones existen, y no son condenadas como debieran, y nada humano, inhumano, es ajeno al cine, al margen de que opine que en ningún caso deba hacerse de forma explícita, lo que sí la invalida es la justificación, la glorificación, o el restarle importancia, hacer chanza de ello, como Regueiro en "MadreGilda".

"Blume in love" y "Secretos de un matrimonio" entran en la categoría de la justificación, de la comprensión. Sus masculinos personajes, por llamarles algo, supuestamente están tan desesperados, tan perdidos, que no les queda otra opción que violar a la mujer que aman, que dicen amar, no sé donde ostias cabe ahí la palabra amor, por lo visto como un acto final de devoción amorosa, más bien de posesión infernal, como todavía la deseo no tiene derecho a negarse, como antes me amaba no tiene derecho a dejar de amarme. Por supuesto para Bergman y Mazursky, esto no constituye un acto execrable, ni condenable, sus violadores son unas pobres víctimas esclavas de sus desaforadas pasiones, de sus imponderables deseos, y para sus mujeres violadas, no constituye una vejación, ni un trauma esencial que las va a marcar de por vida, una forma de atentar contra su dignidad, contra su libertad, es sólo una anécdota sin importancia, total sólo es un polvo, que con un breve periodo de tiempo se acaba superando, olvidando, sin acarrear ninguna secuela física, ni psicológica, ni fobia al sexo, ni a los hombres, y no sólo eso, a mayores lo acaban perdonando, porque lejos de faltarlas tiempo para acudir a una Comisaría a denunciarlos, les perdonan, y continúan su relación de pareja, o de amistad, como si nada hubiera pasado, pelillos a la mar, un mal día lo tiene cualquiera, si es que son como niños.

Todavía es más asqueroso si cabe, que no cabe, la postura de Almodóvar, convierto la violación en un hecho estético, artístico, y lo disculpo por amor, porque en el fondo la mujer lo estaba deseando, que ya hace falta ser hijoputa. Algún machista de mierda le llamará a eso provocación, y ciertamente lo es, provoca nauseas. Ahora pensaba hablar de las cosas positivas de "Blume in love", explicar porqué me gustaba, pero no lo voy a hacer, porque quedan invalidadas, anuladas, por la despreciable secuencia de la violación. Así que "Blume in love", recoge tus bártulos, y sal de inmediato de mi lista de 100, Harry y Tonto, ya pueden pasar.

“Salvad al tigre” (1973) John G. Avildsen

La mejor actuación de Jack Lemmon, con eso ya bastaría, "*El apartamento*", "*Días de vino y rosas*", "*La extraña pareja*". Pero es mucho más que eso, LA PELÍCULA sobre la midlife crisis, la crisis de la mediana edad, una crisis caracterizada por la pérdida de las ilusiones, de los principios, por el desencanto, por la nostalgia, una crisis que gracias a la hedonista, superficial, consumista, sociedad actual se adelanta cada vez más en el tiempo, incluso hay adolescentes que la sufren, que la creen sufrir. Una de las pocas crisis que jamás voy a tener que soportar, por dos razones, porque nací viejo y cada día que pasa soy más pequeño, y porque soy inmune a la nostalgia, como buen acuario mi divisa es el presente, y como buen fatalista cualquier tiempo pasado fue peor. La vida consiste en soltar lastre para poder volar más alto, a ras de suelo.

La representante más destacada del existencialismo americano, a la altura de Arthur Miller y Richard Yates, dirigida por Avildsen, sí, ya sé, el director de "Rocky" y de "Karate kid", dos películas que deberíais volver a ver, o ver por primera vez, es más que probable que os tengáis que comer vuestros prejuicios. Una película con un guión perfecto, un reloj, que como todo buen guión no se ve, si una palabra puede definir la película es: fluidez, la narración se desliza de forma magistral sin necesidad de que se vean las esquinas, ni las arrugas, que las hay. La película transmite honestidad, credibilidad, verdad, como una película de Cassavetes pero sin histerismos, una de las películas clave del cine americano de los 70, su segunda, o primera, década prodigiosa.

“The Hurt Locker” (2008) Kathryn Bigelow

Bigelow nunca defrauda, pero desde luego no es Alan Clarke, ni “The Hurt Locker” es “Contact”, a Bigelow le puede la vena americana espectacular, adopta el punto de vista habitual del cine bélico, el del soldado, por supuesto con buenos, y malos, y sobra decir que los americanos son los buenos. El punto de vista es muy manipulador, resulta que viendo la película da la sensación de que los soldados americanos están a la defensiva, que los iraquíes son los invasores, a eso en mi pueblo se le llama darle la vuelta.

“Contact” era una película de no acción, “The Hurt Locker” de acción, “Contact” era una película sobre el miedo, “The Hurt Locker” una película sobre la valentía, sobre el heroísmo, en “Contact” no hay buenos ni malos, en “The hurt Locker” sí, aunque el bueno, el héroe, sea un verdadero psicópata, un psicópata de buen corazón claro está, en “Contact” hay distanciamiento, en “The Hurt Locker”, el movimiento DOGMA, la táctica de los videojuegos, en “Contact” no hay proceso identificativo, en “The Hurt Locker” sí, y de forma descarada, los del niño es de cárcel, “Contact” es una película abstracta, “The Hurt Locker” una película concreta, demasiado concreta.

Me da por culo la guerra y todas sus justificaciones, la guerra no tiene nada de heroica, en todo caso para los civiles, “Contact” es una reflexión sobre la vida, sobre la muerte, “The Hurt Locker” es “Dos hombres y un destino” de vacaciones en Irak, aunque sea bastante menos entretenida, me quedo con “Contact”.

Hal Hartley

Ser director de cine no tiene porque ser una carrera, hay muchos directores que se empeñan en seguir haciendo películas cuando hace tiempo que el cine les ha abandonado, supongo que tiene que ser difícil cambiar de profesión a determinada edad pero es preferible hacer eso a obcecarse en exprimir un limón que se ha quedado sin jugo. Es lo que le sucede a Hal Hartley, que empezó de forma espectacular, con tres geniales, e igualitarias, películas, “La increíble verdad” (1989), “Trust” (1990), y “Deseo de sobrevivir” (1991), y que lleva años arrastrándose por el cine estirando una goma que hace años que se ha roto, y en la que el propio Hartley ya no cree. Lo mismo que le sucede a los espejos en los que se mira, Godard, Jarmusch, y Wenders, que se aferran al cine como forma de supervivencia, personal.

“La increíble verdad”, una especie de nihilismo con sentido del humor, con una estética aparentemente descuidada muy cuidada, como acertadamente subtitulaba la carátula del VHS español: *¡Viva el sexo emocional!*, protagonizada por la etérea Adrienne Shelley, una genial actriz, no sólo una inquietante presencia, Wendy encarnada, la versión micromachine de Julia Roberts. A destacar la prodigiosa secuencia final a seis bandas, que a mayores sirve de línea de siembra de su siguiente película, y la minimalista música, del propio Hartley. Como curiosidad el título de la película inspiró el nombre de la banda británica "Unbelievable truth", liderada por Andy Yorke, hermano del cantante de Radiohead, e igual de agonías.

De “Trust”, confía en mí, poco que decir, quien no haya emulado alguna vez con su pareja la escena de arrojarse de espaldas como muestra de confianza ciega, pues francamente no sé para qué coños ve películas. A destacar las habituales escenas de Hartley en las que los personajes dialogan monologueando sin escucharse los unos a los otros, como sucede en la vida real pero de forma exagerada, irónica, si a eso le añadimos Martin Donovan, las repeticiones, y los bailecitos, de origen godardiano, "Banda aparte", las constantes vitales de su cine ya están definidas. Unas constantes demasiado constantes, que con el paso del tiempo, de las películas, acaban cargando un poco, transformando lo que resultaba fresco en los orígenes en un cliché, en una rutina, rutinaria.

“Deseo de sobrevivir”, o el conocimiento no lo es todo, la diferencia esencial entre el cultureta Godard, y el romántico Hartley. A destacar: todo, nihilismo adolescente sin complejo de superioridad a lo existencialista, a lo Hesse, más bien a lo Cioran. La "Vivir su vida" de Hartley, con Mary Ward haciendo de Anna Karina con cabeza, y sin querer ser prostituta, sino una mujer libre e independiente. Y no, no se me ha caído Hartley, y en comparación con Godard crece, por una razón de peso, Hartley no es machista, lo que ya le convierte en un director excepcional, la forma no es tan aparente, tan evidente, como en Godard, pero al menos Hartley no es un Guggenheim, pura fachada sin nada dentro.

“Destino final” (2000) James Wong

Creo en las casualidades, rectifico, creo en las señales, para las cosas importantes, y para las chorradas, sobre todo para las chorradas. Alguien podría llamarle a eso jansenismo, azar más predestinación, pero no, es mucho más simple, puro fatalismo, una mezcla de intuición y destino, sin posibilidad de huída, de escape. La muerte anda siempre al acecho para evitar que se nos olvide, que a pesar de todo vivamos, que creamos vivir, es un misterio, un agujero que cada uno rellena, completa, como buenamente puede, con aquello que le hace sentirse más seguro, que le hace sentir menos miedo. En esto tampoco hay posibilidad de elección, aunque creamos que sí, lo común es que a ese agujero le llamemos Dios, Alá, Buda o Robert Bresson. Nombres, hombres, que situamos por encima, que a pesar de haber tenido encarnación humana, real, les situamos en otro nivel, en otro plano, superior, por encima del bien y del mal. Esto es lo fácil, dejarse guiar, amaestrarse, ponerse en manos de, transferir nuestros miedos, nuestros temores, a una instancia superior, suprema. Lo difícil, ponerle otro nombre, amor, un nombre que exige más esfuerzo, sacrificio, voluntad, que tiene encarnadura humana, terrenal.

El motivo, la causa, de haber visto esta película, es una casualidad, una señal, de las chorras, buscando novedades sobre Darin Morgan, el guionista de los episodios más recordados, reconocidos, de la serie Expediente X, no digo los mejores porque a raíz de esta marca, es algo que tengo que revisar, que contrastar, me encuentro con que Darin Morgan tiene un hermano, mayor, que casualmente también es guionista, y parte integrante de Expediente X. Teniendo en cuenta los precedentes me lancé de cabeza a por todo el material de Glen Morgan, un material casi en su totalidad firmado a dos manos con James Wong, mi primer acercamiento es esta película, y desde luego va a haber muchos más, todos. Imaginaros un Shyamalan sin trampas, sin trucos fáciles de guión, con precisión stajanovista, al amigo Nietzsche, o a Cioran, metidos a guionistas, mezclarlo con unas gotas de humor negro, negrísimo, firma de la casa Morgan, con una acojonante, inquietante, reflexión sobre la muerte, digna del mejor episodio de "A dos metros bajo tierra", ponerle el envoltorio de una película de terror adolescente, y tenéis "Destino final". Un tratado de metafísica para todos los públicos, incluidos los prejuiciosos seguidores del supuesto cine de autor. Mal que le pese a algunos, el cine americano, sigue dándonos lecciones, y sin necesidad de subirse al púlpito, a la tarima. Los obsesionados con la muerte se van a sentir comprendidos, aliviados, ahora, como diría Pizarnik, a comprender la vida, ¿el amor?

“La noche se mueve” (1975) Arthur Penn

¡Qué bonito era el mundo antes!, que diría Carmen Martín Gaite disfrazada de monjita en la serie “Celia” de Borau, cuando A era A y B era B, cuando los buenos eran los buenos, y los malos, los malos, sin dobleces, todo estaba en su sitio, la bondad triunfaba siempre sobre el mal, y la vida, era algo tan ligero como una alta comedia, o al menos así nos lo pretendía vender el cine clásico americano. Pero resulta que la vida no es así, ni lo ha sido nunca, ni en América, ni en ningún lado, John Wayne no va a venir a rescatarnos, se conformaba con ser un cabrón racista que tiranizaba a su familia, tampoco Charlton Heston, fascista convencido, ni tan siquiera Robin Hood, Errol Flynn, va a tratar de redistribuir la riqueza, suficiente tenía con tocar el piano con el miembro, los ricos siempre serán ricos, y el dinero, su dinero.

Tuvo que venir la II Guerra Mundial y joder el invento, más bien los emigrados europeos, para los americanos la Gran Guerra fue una excursión rápida e indolora, no tuvieron que soportar un goteo de ataúdes, los cuerpos se quedaron en Europa fertilizando sus campos. Si no llega a ser por esos malditos directores centroeuropeos, la duda, las sombras, no hubieran penetrado en la conductista mente de los americanos, y aún así, por un oído les entró, y por el otro les salió, no era su guerra y nunca lo había sido. Hubo que esperar al Vietnam, a la muerte de los Kennedy y Luther King para que por fin se abriera una grieta en el american way of life, una grieta, un abismo, que trajo consigo la década de oro del cine americano, que no fue la de los años 40, sino la de los 70, revolución perpetrada por directores nativos, no por asimilados.

Los directores americanos se dejaron llevar por el nihilismo pero sin olvidar su esencia, entretener, una máxima que siempre tenían presente, y que en Europa, sobre todo en Francia, nunca ha tenido demasiado predicamento. Aquí aburrir constituye un plus, un marchamo de calidad, por algo somos la vieja Europa. “La noche se mueve” no es una simple provocación de Arthur Penn en contra del cine europeo, en concreto de las películas del diletante Rohmer, del que ya casi no me gustan ni lo cuentos, es una lección de cine, la constatación práctica de la infinita superioridad del cine americano con respecto al cine europeo, ya no digamos sobre la nouvelle vague. Baste comparar “El niño salvaje” con “El milagro de Anna Sullivan”, lo que es un panfleto didáctico en la de Truffaut se transforma en acción, en trasgresión, en la de Penn, exactamente lo mismo que sucede en “La noche se mueve”, en la que hasta los diálogos son acción, imagen. La película es una condensación de toda la filmografía de Rohmer, de todas sus obsesiones, todas, desde el voyeurismo al adulterio pasando por la protopederastia, con la gran diferencia de que detrás hay un director con sangre, un hombre, y no un cultureta.

Penn se ríe en esta película de Rohmer, desde dentro, y desde fuera, desde dentro con sentido del humor, con ironía, con sarcasmo, el protagonista descubre que su mujer le engaña cuando por casualidad la ve besándose con otro hombre al salir de un cine en el que ponen “Mi noche con Maud”, película que posteriormente la esposa califica de pedante. Pero Rohmer no sólo sirve como constatación del adulterio, también como catalizador, la esposa invita al protagonista a que la acompañe a ver “Mi noche con Maud” y rechaza la oferta argumentando que ya había visto una película de Rohmer y que pudo ver como crecían las plantas, lo que facilita que la esposa tenga el camino libre para encontrarse con su amante. El hecho de que el adulterio se consume ya constata la superioridad moral de Penn con respecto al hipócrita Rohmer, Rohmer es tan

deshonesto que trata de vendernos la no consumación sexual de un adulterio como un acto moral, de reafirmación amorosa, cuando es precisamente todo lo contrario, el hecho de que no se consume sexualmente demuestra hasta que punto detrás de ese escarceo hay algo más que un calentón sexual, que un simple enamoramiento, hay sentimientos de por medio. Que sus cobardes protagonistas vuelvan al redil en el último momento, por supuesto sin confesar la verdad a sus mujeres, lo único que constata es el falso, hipócrita, vínculo afectivo que les une a sus parejas, para que haya infidelidad no hace falta mojar el churro, basta con mojar la cabeza. Por el contrario en la película de Penn las infidelidades son desahogos, llamadas de atención, y posteriormente se hablan, se aclaran, y se perdonan, o no, que en eso consiste la moralidad, en saber lo que está bien y lo que está mal y en asumir las consecuencias de tus actos, disimular, tratar de transformar un adulterio, consumado, aunque sea en la cabeza, en un acto moral, como hace Rohmer, es inmoral, repugnante. La obsesión de Rohmer por las jovencitas se la cepilla Penn con un solo diálogo, ante las insinuaciones sexuales a su padrastro de la menor Melanie Grifftih, el padrastro le dice a Gene Hackman: "*Debería haber una ley que impidiera esto*", a lo que Hackman le contesta: "*Ya existe esa ley*", igualito que el vomitivo dejarse querer, dejar hacer, de los patéticos protagonistas de Rohmer. Que una menor provoque o deje de provocar es lo de menos, lo importante es la reacción del adulto, evitar la tentación y cortar por lo sano, de raíz, el no pero sí de Rohmer, igual que con los adulterios, da nauseas, con la pederastia no valen medias tintas, coartadas.

Desde fuera la crítica de Penn a Rohmer es si cabe más efectiva, más brillante, en lugar de parodiar la indolente forma de rodar, de narrar, de Rohmer, Penn se limita a mostrar, demostrar, lo que constituye una buena práctica cinematográfica, que se resume en dos palabras, elipsis, y contrapunto, lo que diferencia el cinematógrafo del teatro filmado. La verborrea insustancial, la diarrea verbal de las películas de Rohmer, es sustituida por diálogos hirientes, cortantes, cargados de dobles sentidos, dignos del padre y la madre de la novela negra, Hammett y Chandler, que cada cual decida quien es el padre y quien la madre. La falsa espontaneidad de Rohmer, Penn la transforma en naturalidad ficcionada, destilada, en real. Hackman es más creíble que cualquier actor no profesional, lo mismo se puede decir del resto del reparto, de las películas de Rohmer no, salvo excepciones, el protagonista de "Cuento de verano", en las películas de Rohmer sus no actores actores gritan constantemente a quien les quiera oír: *¡Mirad que bien no actúo! ¿A qué a pesar de ser un amateur parezco un profesional?¡¿A qué sí?!* Los personajes de "La noche se mueve" son complejos, dinámicos, abiertos, los de Rohmer planos, simples, hipócritas, lo que mejor les define es la expresión doble moral, cristiana, y de derechas. Las películas de Rohmer son pictóricas, lo peor que se puede decir de una película, una simple sucesión de cuadros, un corta pega de imágenes sin la menor transformación, electricidad, vulgar ilustración. La de Penn un alarde de concisión, de agilidad, de necesidad, un montaje deslumbrante a base de potentes elipsis, sin dejar un cabo suelto y a la vez sin dejarlos atados del todo, dejando que se filtre el azar. El protagonista trata de encontrar respuestas, de coger las riendas de su vida, y lo único que se encuentra es hechos consumados, preguntas nuevas, él no controla los acontecimientos, son los acontecimientos los que le caen encima, y sin posibilidad de reacción, ni de acción, es un simple pelele del destino. "La noche se mueve" es "L´argent" de Penn, su obra maestra.

"*Ya sé que hay cosas que no tienen sentido a los 16 años. Pero no te preocupes. Cuando se tienen 40, no es mucho mejor*".

“Out of the blue” (1980) Dennis Hopper

¿Se puede tener mirada de loco y no serlo?

No, y no me refiero a los aburridos, y megalómanos, locos de manicomio, ni a los que hacen chorradas, ni a los que se autodenominan locos, que como el concepto autor, o genio, jamás puede ser otorgado por el propio interesado. Es más, creerlo ser es la prueba más palpable de no serlo, como cuando alguien te dice que es buena gente, el paso previo a que te clave un puñal por la espalda, similar al “*no sería capaz de matar ni a una mosca*” del psicópata Norman Bates en “Psicosis”. La verdadera locura poco tiene que ver con hacer el gamba, el exceso de lucidez nada tiene de divertido, ver continuamente el esqueleto, el cadáver, de las cosas, no es plato de gusto, ni fácil de sobrellevar. Quien mejor ha sabido definir esa condena es Lorca, “*quiero vivir sin verme*”, algo imposible para un loco, un cuerdo que vive continuamente en su espejo.

Dennis Hopper era un loco, y exploró hasta la raíz, hasta el tuétano, todas las posibles etapas de la locura, todas las posibles huidas, que no salidas, de la locura sólo se sale con los pies por delante. La más habitual, la más simple, la más vulgar, la autodestrucción, las drogas, el alcohol, el sexo, pura evasión de los sentidos, cobardía, flojera, tratar de ser otro, actuar, difuminarse, y crear, dirigir, verse desde fuera, disolverse, vaciarse sin necesidad de joder a los demás, o no del todo. Como las dos primeras fases, las más superficiales, las más aparentes, las más sensacionalistas, son de las que se ha ocupado todo el mundo, incluidos los críticos, sobre todo los críticos, me voy a centrar en la tercera, en la más profunda, en la más brillante, su labor como director, en concreto “Out of blue”, su obra maestra. Dennis Hopper se libera de las expectativas de los demás, de su propio personaje, y hace su película más personal, más honesta, más contenida, quien tenga prejuicios en contra del díscolo Hopper se va a llevar una gran sorpresa, quien espere sólo una película salvaje, cruda, que lo es, lo lleva claro, aquí sólo hay sensibilidad, hipersensibilidad, es decir, angustia, rabia, sufrimiento.

Hopper mira hacia atrás con ira, ajusta cuentas con su adolescencia, con sus padres, haciéndose interpretar por Linda Manz, que podría pasar por su propia hija, que lo borda, que se sale, que se merienda al propio Hopper, que como buena adolescente en tránsito, se olvida de que está actuando y saca a la niña gamberra, chulita, juguetona, soñadora, capaz de aislarse del mezquino mundo adulto para crear su propio universo. Un canto de amor al rock, a Elvis, al punk, a Johnny Rotten, al no hay mañana, al no hay futuro, y no la estúpida “Last days”. Mucho mejor, mucho más moderna, mucho más honesta, que todas las de Gus van Sant, Larry Clark, Korine y Solondz juntas, “Paranoid Park” es ridícula en comparación, y sin comparar. Hopper se saca de la chistera su propia “Rebelde sin causa” con adolescentes de verdad, un viaje iniciático por el lado más oscuro de la vida sin regodeos, ni disimulos, a palo seco, y como todas las adolescencias, un quiero y no puedo, nada heroico, nada mítico, ni original, aburrimiento, frustración, soledad, lo contrario sería ser falso, hipócrita. La adolescencia es un agujero negro, una losa, de la que sólo se sale por patas, el suicidio, o poniendo el culo, la vida adulta. Hopper se negó a bajarse los pantalones, prefirió que le pintaran la cara, que se la partieran, sin poner la otra mejilla, tirándose al suelo, pataleando, la solución más infantil, más irresponsable, más inmadura, la única digna.

“Fugitivos” (1958) Stanley Kramer

Por raro que parezca, sobre la pista de la película me puso Ozu en “Buenos días”, su póster estaba colgado en una de las paredes, y conociendo la minuciosidad, el puntillismo, de Ozu, sabía que ese detalle no podía ser anecdótico, si Ozu lo pone es porque quiere que la veas, y como soy un espectador aplicado, agradecido, pues la he visto.

Lo bueno que tiene el cine clásico es que todo es como tiene que ser, si en el primer plano de una película ves que está lloviendo y aparece un camión, sabes sobre seguro que va a haber un accidente. Si escuchas a alguien cantar, como el culo por cierto, no tienes necesidad de verlo para saber que es negro, si resulta que ese negro está esposado a un blanco puedes poner la mano en el fuego de que va a haber conflicto racial. Que después del accidente sólo sobreviva esa pareja y consiga escapar, a pesar de que el camión va petado de presos, es algo que das por hecho, lo que ya no te esperas tanto es que esos dos presos sean Tony Curtis y Sydney Poitier, dos actores con fama, y pinta, de blanditos, de buenazos. Pero como esto es Hollywood y no Bresson, hay que apechugar, así que sigamos.

Como el accidente ha sucedido de noche, las tareas de búsqueda de los fugados se posponen hasta el amanecer, hay que darles una cierta ventaja a los fugitivos porque de lo contrario nos quedamos sin película, del rastreo se encargan un grupo de cazadores con sus perros, y como siempre que hay un grupo de personas, de secundarios, en una película clásica, uno de ellos tiene que dar la nota, ser el bufón, en este caso uno de los cazadores que siempre enciende la radio para escuchar música en el momento más inoportuno, nada que objetar, un toque de comedia nunca estorba, da aire, respiro, a la película, Kramer no es Guerín, por suerte, para Kramer, y el espectador.

Como buena huída que se precie tiene que haber un río, unos rápidos, y un árbol atravesado para que puedan agarrarse en el último momento y salvarse, que cazen, y asen, un sapo, no es tan habitual, pero a estas alturas de la película uno empieza a sospechar que la huída es lo de menos, que sólo es una excusa para soltarnos un mitin sobre el capitalismo, sobre la lucha de clases, sobre la discriminación racial. Un discurso rousseauniano que Kramer va dosificando poco a poco utilizando como medio las charlas entre los dos presos, y entre sus perseguidores, más o menos de forma tan maniquea, tan obvia, como en “Incidente en Ox-Bow” de Wellman, el cine soviético o cualquiera del facha Clint Eastwood. Si hay algo que no soporte es que se utilice el cine para hacer política, al menos no de forma tan explícita, tan descarada, porque todo es política, pero no hace falta sacar banderas ni utilizar el megáfono, hay modos más sutiles, más elegantes, más inteligentes, de hacerlo, simplemente mostrando, sin puntuar, sin hacer editoriales.

Como después de tanto discurso el destino de los fugitivos me trae sin cuidado, lo mismo que al director, el que quiera saber como acaba que la vea, o no hace falta, os recuerdo que es una película de cine clásico, imaginad el final, aunque tener en cuenta que es del 58, cuando el cine clásico empezaba a intuir que no hay luz al final del túnel. Desconozco que pudo ver Ozu en ella, intuyo que el triunfo de la amistad masculina sobre el amor heterosexual puede tener algo que ver, la cabra tira al monte.

“El guateque” (1968) Blake Edwards

En la vida se aprenden muchas cosas, la mayoría de ellas inútiles, lo que no se aprende, ni se improvisa, ni se enseña, es a ser gracioso, no confundir con graciosillos, que de estos hay muchos, e intercambiables. El principal don, atractivo, con el que puede ser agraciado, bendecido, una persona, el mayor talento, ni la belleza se le aproxima, razón por la cual la comedia es tan menospreciada, envidiada, el humor siempre se mira con recelo, y más si ese talento en lugar de aislarte de los demás, involuntariamente, te convierte en el centro de atención, en alguien popular, sin apenas esfuerzo, sin apenas mediar el intelecto, más bien todo lo contrario. Pocos intelectuales, culturetas, he conocido graciosos, ninguno, suelen ser los espectadores resentidos, amargados, acodados en la barra del bar, los aguafiestas, los que incapaces de aportar nada, de dejarse llevar, tratan de cortar el rollo a los demás, estos alegría de la huerta son los mismos que despotrican contra las comedias acusándolas de facilonas, de tontorronas, porque les vienen grandes, les sobrepasan, les hacen sentirse inferiores, vulgares, invisibles. Es un terreno en el que se sienten desplazados, ninguneados, al cine se va a sufrir o a pensar, no a ser feliz, a partirse la caja.

El humor no se fuerza, es el género más difícil, el más valioso, el menos literario, incluso cuando se basa en el lenguaje es para jugar con él, para darle la vuelta. Los soseras, los aburridos, sueñan con un mundo gris en el que nada, nadie, destaque, en el que todo sea correcto, previsible, ordenado, justo lo que no es la comedia, el humor, que se caracteriza por ser irreverente, imprevisible, libre, instintivo, incorrecto, trasgresor. Las personas que te han hecho reír se recuerdan de por vida, siempre están presentes, son realmente las personas a las que debes más agradecimiento, el sentido del humor es lo único que hace que la vida, que las personas, sean soportables, la verdadera inteligencia, o como dicen en la película, "*la risa es lo que distingue a los hombres de los animales*". Sin humor no es posible el amor, ni la infancia, basta con ver las fotos de los directores para saber como van a ser sus películas, e intuir con cual de ellos te gustaría tomarte unas cañas y echarte unas risas. Con Godard, Bergman, Rohmer o Erice no iría ni a comprar el pan, con Blake Edwards, al fin del mundo.

Fórmula infalible para entrar a un hombre o a una mujer: *"¿Habla usted indostaní?"*

“Silencio” (Buffy Cazavampiros) (1999) Joss Whedon

¿Qué pasaría si de repente todo el mundo perdiera la voz?

La respuesta es bien sencilla, que de primeras empezaríamos a oír mejor, en exceso, cualquier ruido, por insignificante que fuera, nos provocaría pavor. Necesitamos la voz como ruido de fondo para cubrir los otros ruidos. Que de segundas nos miraríamos más, con más intención, con demasiada intención. Y de terceras, que nos tocaríamos muchísimo más, hasta el punto de que no harían falta centrales eléctricas, cada vez que nos tocáramos saltarían chispas; como resultado de las dos últimas a los 9 meses se produciría un nuevo baby boom.

Sin palabras, orales, no queda otro remedio que hablar con el cuerpo, y ya sabemos que cuando habla el cuerpo suele ser bastante monotemático. Si no fuera por las palabras, que ejercen de freno, de barrera, de calmante, de bromuro, nos pasaríamos el día dándole al turrón. Siempre ha habido personas que hablan más con los ojos que con la boca, pero si no hubiera otra forma de comunicación los ojos se acabarían convirtiendo en algo transparente, y habría muchos ojos que no se podrían ni mirar, que darían miedo, como la mirada fija de los niños, de los enfermos, y de los ancianos. Las palabras, el sonido, distraen, confunden, a la mirada, y permiten esconder lo que de verdad dicen los ojos. Las palabras se las lleva el viento, las miradas no, las miradas penetran, profundamente, saber mirar es peligroso, para uno mismo, y para los demás.

El principal atractivo de los tímidos es su mirada, porque dice todo lo que no se atreven, no pueden, decir con la boca, pero también es su principal inconveniente. Los tímidos constantemente bajan la mirada, rehúyen el cuerpo a cuerpo, y no por vergüenza, sino por miedo de que los demás lean, descifren, lo que sus ojos están gritando. Los demás podemos disimular con palabras, con gestos, con las manos, apabullando los sentidos de nuestro interlocutor para impedirle que pueda leer nuestros ojos, las únicas verdaderas ventanas hacia nuestro interior, por cursi y ñoño que pueda sonar, que suena. Las palabras son cuentos que hacen la vida más llevadera, más complicada, sin ellas todo sería demasiado sencillo, demasiado simple, básico, tanto que daría miedo. Sin palabras no existiría el silencio de los amantes, para que haya silencio tiene que existir el ruido. *“*Silencio*”* es verdadero cine mudo, y no el chillón silente, que era cine sordo, el cine sonoro inventó el silencio.

Si realmente tuviéramos algo que decirnos, si lo que pudiéramos decir fuese algo realmente importante, interesante, la mayor parte del tiempo permaneceríamos callados, en silencio. Si hablamos es simplemente para conjurar el miedo, para no tener que escucharnos a nosotros mismos continuamente. Las palabras son un entretenimiento como otro cualquiera, un modo bastante inofensivo de comunicarse, de pasar el rato. Las palabras son un anticonceptivo natural, el método más eficaz de planificación familiar.

Resumiendo, que si perdiéramos la voz, tendríamos que llevar siempre puestas unas gafas de sol.

“-Tendremos que hablar
-Vamos a hablar
(Silencio)”

“Seven men from now” (1956) Budd Boetticher

El título es suficientemente explícito y marca el objetivo, el resultado, de la película, *siete hombres, de, desde, ahora*, es decir, que la venganza comienza con la película y terminará cuando esos siete hombres hayan muerto. Boetticher no esconde sus cartas, sabemos el final desde el principio, no hay suspense posible, sólo el cómo, y el porqué, y ni eso, sólo el qué, ya desde la primera secuencia sabemos como va a ser el cómo, desde la segunda, con la aparición del personaje de la mujer, el porqué, el resto un qué apacible en el que la acción (no asimilar movimiento con acción, progresión, moverse es sinónimo de huida, de retroceso, ni movimiento con movimientos de cámara, los personajes de Boetticher no paran de moverse, de huir, hacia atrás, la cámara no, la cámara como mucho reencuadra, no hay travellings ni panorámicas, es una cámara, mirada, humana, focalizada) interrumpe la no acción sin apenas interferirla, de manera súbita y aséptica, no hay pre-acción ni post-acción, sólo tiempos muertos, elipsis. La película podría titularse: “¿*Una taza de café*?”, lo importante no es lo que pasa, sino lo que no pasa, y lo que ha pasado. Los personajes no avanzan, retroceden, recorren el encuadre de derecha a izquierda, no de izquierda a derecha como es lo habitual, es una película zurda. Se enfrentan al pasado no al futuro, van sentados en un tren en el sentido contrario a la marcha, contemplando no el paisaje que está por venir, el futuro, sino lo que el tren ha dejado atrás, el pasado, que es quien guía su presente, sin presente, atrapados en el tiempo, la definición de venganza.

“Seven men from now” es una película moral, reflexiva, nostálgica, el héroe no se deja influir por lo que sucede, por la acción, no hay evolución, tiene una idea, un objetivo, unos valores, y es fiel a ellos hasta el final, sólo los sentimientos, el amor, hacen mella en él, nunca los acontecimientos, y siempre y cuando esos sentimientos no contradigan su estricta moral. No es un sí pero no como Rohmer, Randolph Scott, Boetticher, es un sí cuando es un sí, y un no cuando es un no, no hay doblez, hipocresía, ni engaño, nuestro héroe es de una pieza, honesto, consecuente, consigo mismo, y con el espectador, no es un asesino, es un torero que emplaza a sus enemigos en los medios, cara a cara, con las mismas armas, y es entonces cuando el torero desaparece, se hace invisible, cuando lo importante es el toro, el enemigo, el otro. Nunca vemos a Randolph disparar, sería obsceno, vulgar, no es un combate cuerpo a cuerpo, concreto, entre dos personas, entre dos personajes, es un duelo, abstracto, entre la vida, y la muerte. El resto no, el resto son más volubles, más humanos, ni los buenos son tan buenos, ni los malos tan malos, hay convivencia, coincidencia, connivencia, les mueven idénticas pasiones, pulsiones, el sexo, y el dinero, y ambos tienen el mismo final, la muerte, como redención para los buenos no tan buenos, y como expiación para los malos no tan malos. Sólo sobreviven los puros de corazón, el héroe, la heroína, que a pesar de que la muerte ha disuelto sus respectivos vínculos matrimoniales, son fieles al pasado, a sus sentimientos pasados, dejando claro que el amor no es tanto un sentimiento, una presencia, como una decisión, una elección, inconsciente que se convierte en consciente, de por vida, de por vidas, aunque contradiga los sentimientos presentes. En definitiva un canto de amor tranquilo, sereno, sin levantar la voz, sin estridencias ni melodramas, a la memoria, al pasado, a la muerte, por encima del presente, de la vida, de la vida más allá de la vida, *love is bigger than life (el amor es más grande que la vida).*

“Los cautivos” (1957) Budd Boetticher

Primera gran diferencia, Randolph no aparece de espaldas, sino de frente, ya podemos deducir que no le van mal las cosas, que vive en el presente, que sonría por primera vez no hace sino confirmarlo. Segunda gran diferencia, la película no comienza con la acción ya empezada, la acción todavía no ha comenzado, vamos a asistir a la historia desde el principio, sin elipsis, temporales, ni argumentales, en esta ocasión el primer acto cumple la función clásica, la de introducir, situar, la acción, los personajes, la de explicar, algo que Boetticher se saltaba a la torera en "Seven men from now" que carecía de primer acto. Luego primera conclusión, el comienzo de "Seven men from now" tiene mucha más fuerza, solicita del espectador un mayor esfuerzo, una mayor implicación, en cambio en "*Los cautivos*" se lo dan todo hecho, sólo tiene que ver sin necesidad de mirar, lo que era sutileza, elegancia, en "Seven men from now" se transforma en obviedad en "Los cautivos", comenzar en un tono exagerado de comedia para así luego resaltar la tragedia es un recurso fácil, cómodo.

La venganza en "Seven men from now" es algo abstracto, no conocemos a la víctima, ni al ejecutor, en "Los cautivos" es demasiado concreta, hay una identificación emocional tanto con las víctimas, para más inri un niño, como con el ejecutor, que ya no ejecuta su venganza, ejecuta la nuestra, el espectador pasa a ser cómplice, se acabó la distancia crítica, reflexiva. "Los cautivos" es un vulgar western psicológico con progresión dramática, una película de acción en el sentido clásico de la palabra, con buenos y malos, con asesinos y héroes, sin toro, metafóricamente hablando, sale un toro real al principio que no casualmente derriba al torero, lo mismo que le sucede a la película, que es volteada incluso antes de salir a la Plaza, y sin torero. Randolph recurre al engaño, a la trampa, para salvar su vida, algo que el Randolph, el Boetticher, de "Seven men from now" jamás hubieran hecho, jamás se hubieran permitido, hubieran preferido morir a traicionarse, a traicionarnos.

Mismo director, mismo guionista, mismo actor, no equivalen a misma película, el cine no son matemáticas, por suerte, existe la gracia, y la desgracia.

El nuevo proyecto de James Benning

Se confirma que *Benning* ya ha empezado a rodar los primeros planos de la que será su próxima película, “Sixteen shits”, 16 planos de 16 caquitas de perro de distinta raza rodadas en 16 ciudades distintas, y en 16 mm.

Cine orgánico en estado puro, el espíritu se hace del cuerpo.

“Milestones” (1975) Robert Kramer

La riqueza del cine americano es inconmensurable, por supuesto no hablo sólo del realizado por nativos americanos porque entonces es muy conmensurable. Si no te gusta el cine comercial tienes cientos de vetas que poder explorar, no se puede decir lo mismo del cine español, ni ahora, ni nunca, no hay más cera de la que arde. Una de ellas es el cine hippie, de buen rollito, o de carpe diem, el principal representante sería Mekas, el buenismo hecho director, cine casero en estado puro que a pesar de su indudable valor es imposible de ver sin levantarte dolor de cabeza por su recurrente manía, obsesión, de utilizar el secuenciador, su desaliño formal tiene su encanto pero se agota en sí mismo, vista una vistas todas. Para los que busquen una vía intermedia, entre el amateurismo y la autoritis, Robert Kramer sería una buena elección, realismo extremo con una considerable dosis de rigor formal, de elaboración, tanto en la imagen como en el sonido, sin llegar a los extremos de Benning, que muchas veces, demasiadas, se acaba olvidando de que el cine es algo más que un vulgar tomavistas. Su película más accesible, asequible, es “Milestones”, una película que entusiasmaría, si llegaran a conocerla algún día, a los cientos de miles de seguidores de la película de Varda “Los espigadores y la espigadora”, que por comparación desde luego es una chorradita. La milonga que nos tratan de vender de que la mezcla de ficción y documental es un invento posmoderno no se sostiene, tiene más de cuarenta años de antigüedad, la diferencia es que hace cuarenta años era un cine marginal, underground, invisible, y ahora es tan común, tan vulgar, que hay cientos de programas televisivos, y de festivales de cine, que utilizan, sobreexplotan, masacran, ese formato. Por eso “Milestones” tiene si cabe mayor valor en la actualidad que en su tiempo, porque se ha convertido en una excepción, en un refugio de aire limpio, puro. Antes no había con que compararla, ahora puedes compararla con miles de engendros para calibrar su importancia, su vigencia, su excepcionalidad.

¿En qué consiste?, en la inocencia, ingenuidad, libertad, con la que está rodada, en la inocencia, ingenuidad, libertad, de las personas que salen en ella, que actúan sin saber que actúan, porque ni tan siquiera saben que se puede actuar, lo mismo que le pasa a Kramer, que creyendo hacer un documental le sale una ficción, porque realmente no es consciente de la diferencia, si lo fuera se llamaría Wiseman. Lo que se ve en la película es verdad no por su aproximación realista, amateur, sino por la sencilla razón de que los involucrados en ella, no saben mentir, tanto buen rollo. Tanta energía positiva, como en la película de Varda, puede llegar a estomagar, a saturar, pero aún en ese caso puedes disfrutar sólo con la forma, que es de una sencillez muy trabajada, lo más difícil de conseguir, rodar cámara en mano o hacer planos generales a cien metros con encuadre pictórico lo puede hacer hasta un español. Quien no disponga de tres horas y cuarto de su vida que poder, o querer, dedicar, ofrendar, a la película, que se pase por “Las vacaciones del cineasta” de Keuken, que no es lo mismo, pero es igual. Las dos junto con “Tallinn Lieve” de Alberto Cima y “Planeta azul” de Piavoli, constituyen un cuarteto “imprescindible”, [insuperable], que jamás va a envejecer, porque están realizadas por tres niños, de teta. En estos tiempos de cinismo, de inmovilismo, en los que ya nadie, honestamente, ni tan siquiera los boy-scouts o los voluntarios de las ONGs, creen que otro mundo es posible, quizás porque otro mundo no es posible, otra vida a lo mejor sí, conviene echar un vistazo a “Milestones” para comprobar como era el mundo antes de que se convirtiese en un adulto amargado.

“El increíble hombre menguante” (1957) Jack Arnold

Que la vida nos queda demasiado grande es un hecho, una sensación casi física, y no hace falta haber nacido enano, salimos a la calle y nos sentimos verdaderos pitufos, vamos al colegio, al instituto, a la universidad, y nos sentimos, nos ven, como piojos, empezamos a trabajar y nos sentimos, nos tratan, como hormigas, como monos, como cucarachas. Pulgarcito no es sólo una metáfora, es neorrealismo, cotidiano, diario, que una vez muertos nos acaben devorando los insectos no deja de ser una ironía, simple canibalismo, antropofagia.

"La metamorfosis" de Kafka no es un cuento, surrealista, es el diario que podría firmar cualquiera de nosotros, porque el problema no es sólo que nos veamos como insectos, es que los demás alimentan esa sensación, nos hacen más despreciables, más mezquinos, más parásitos, a base de desprecios, de humillaciones, de comparaciones, de obligaciones, de compromisos, con la única finalidad de hacerse más visibles, más aceptados, más respetables, más grandes, de convertirse en gigantes, gigantes con pies de barro, pero gigantes, y sin necesidad de chupar la sangre. La vida la contemplamos como los niños a los adultos, con tortícolis.

Que a pesar de todo consigamos sobrevivir, superar el día a día, sin ser pisados, del todo, sin ser abducidos, es un milagro, se ve que los insectos tenemos el caparazón duro, y el corazón encogido, que remedio, la única manera de que no nos mojen las alas, aunque las tengamos escondidas, replegadas, a la espera de que el amor, o la muerte, nos las despliegue, o no las corte, y viceversa.

La solución, renunciar a ser gigantes, hacernos cada vez más pequeños, más diminutos, hasta hacernos casi transparentes, invisibles, como un Fraggle, como un gnomo, como una hada, como un Playmobil, y vivir tranquilos, relajados, seguros, en nuestra casita de muñecas, con porche, y sin hipoteca, crecer es una elección.

“The driver” (1978) Walter Hill

No me cansaré de repetirlo. Los años 70 son la Edad de Oro del cine americano. No me refiero precisamente a Coppola, Scorsese, o De Palma, directores sobrevalorados hasta la extenuación, sobretodo De Palma, que no hay por donde cogerle, ni en los 70, ni en los 80, ni en los 90, ni en ninguna década. Sé que amantes de la mediocridad en serie como el prosaico Miguel Marías no estarán de acuerdo con esta afirmación, me trae al pairo, hace años que sospecho que a Marías no le gusta el cine, que carece de criterio, de gusto, cinematográfico, no sabría distinguir un tintorro de un Rioja.

Los años 70 supusieron una década de libertad, tanto formal como de contenidos, inédita en el cine americano. El estrecho, cuadriculado, reduccionista, simplista, sistema de estudios, daba ya sus últimos coletazos. El american way of life, desde finales de los 60, empezaba a hacer agua por todas partes. Por primera vez en su historia, América, y el cine americano, dejaban de mirarse sólo al ombligo, abría los ojos al cine que se hacía en el resto del mundo, lo mismo que sucedió con el cine japonés, hasta ese momento colonizado por los yanquis.

Fruto de esta apertura de patas, nacieron un ramillete de películas (me niego a perpetuar la frígida, estreñida, política de autores) que recogían, amalgamaban, lo mejor del cine clásico, su profesionalidad, y toda la libertad, amplitud de miras, del cine europeo desde el final de la 2ª Guerra Mundial. O siendo más exactos, haciendo una relectura de la relectura que hizo el cine europeo del cine americano. El cine americano creó el molde, los europeos le hicieron los primeros agujeros, amagaron con romperlo, y en los años 70 los americanos en lugar de destruir el molde, o crear uno nuevo, convirtieron los agujeros europeos en respiraderos, propios.

Y como era de esperar, con mayor inteligencia, solvencia, y respeto al espectador, sin olvidar la sacrosanta premisa del cine clásico americano, entretener, por encima de todo. Una condición sine qua non que el cine con vocación, con demasiada vocación, pretensión, premeditación, de autor europeo casi nunca ha tenido entre sus objetivos, así le va. El género americano que más relecturas, agujeros, generó en Europa fue el cine negro, desde el neorrealismo a la nouvelle vague. Quizás la más interesante, la más deslumbrante, fue la perpetrada por Melville, una relectura llena de romanticismo, de rituales, de silencios.

Pues bien, “The driver” es la respuesta americana, mejorada, al cine de Melville, a "El silencio de un hombre". Abstracción + Acción. Y puestos a elegir entre el andrógino Alain Delon y el campechano atormentado de Ryan O´Neal (la versión hierática, marmórea, de Paul Newman), a riesgo de ser sacrílego me quedo con Ryan (“Luna de papel”, “Combate de fondo”), con “The driver”. Como complemento perfecto imprescindible ver su hermana gemela, “Funeral en Los Ángeles” de Deray. Que rizando el rizo, es una relectura europea de la relectura americana, rodada en Los Ángeles. El contrapunto europeo lo pone Isabel Adjani en la de Roy Hill, y Trintignant en la de Deray. Cine ameuropeo deluxe, como “La noche se mueve”, con burbujas.

“Being different” (1981) Harry Rasky

Todo aquel que piense que su vida es una mierda carente de sentido, por fin ha encontrado su bálsamo de Fierabrás, su amuleto.

Todo aquel que piense que para que una película sea buena tiene que tener un mínimo de calidad formal, se va a topar con un muro, con una paradoja.

Todo aquel que piense que la película es una simple recopilación de testimonios de personas con deformidades, que es “La parada de los monstruos” versión neorrealista, se va a llevar una grata sorpresa.

Una película que huye del victimismo, de la condescendencia, del morbo. Una película que trata la discapacidad desde la capacidad. Una película de superhéroes cotidianos. Un conjunto de personas con problemas graves, paralizantes, y su valiente forma de afrontarlos, de aceptarlos. Un ejemplo de superación insuperable. Un canto a la vida a pesar de, con mayúsculas. Los personajes más entrañables, potentes, que os vais a encontrar en la vida. Una película sublime, envuelta en papel de estraza, una metáfora involuntaria de su propio contenido. “El hombre elefante” sin necesidad de decir, “soy un ser humano”, demostrándolo, mostrándolo.

“Sunday” (1997) Jonathan Nossiter

Que el cine independiente americano ya no es lo que era, no hace falta ser un lince para verlo, basta echar un vistazo al Palmarés de Sundance de los últimos 10 años. Para encontrarse verdaderas sorpresas hay que rastrear en los 80, y en los 90. Para encontrarse auténticas revoluciones, revelaciones, imprescindible acudir a los 70. Como la película es del 97, no esperéis encontraros un antes y un después. Un antes sí, porque la película recoge, perpetúa, una tradición que va de Cassavetes a Robert Altman, un cine sencillo y coral que no huye de lo cotidiano, de lo gris, un cine de pinceladas con algún que otro brochazo.

La simple historia de un pobre hombre, una especie de “Fatso” de los 90, con más brillantez formal, y con bastante menos verdad. David Suchet no es el genial Dom DeLuise precisamente. Hay tradiciones que pesan como una losa, Cassavetes es mucho Cassavetes, Altman es mucho Altman, ser director de cine independiente en los EE.UU es una responsabilidad demasiado grande, sólo se puede asumir, sobrellevar, a base de genio, no es el caso.

“Pumping Iron” (1975) George Butler y Robert Fiore

Si un documental es bueno, se convierte automáticamente en cine. La palabra documental es un eufemismo para referirse a las malas narraciones, a las malas películas, lo que son la mayoría de documentales, incapaces de hilvanar una historia, de tramarla sin que se vea la trama. Sin fluidez no hay cine, acumular testimonios, narradores, voces en off, fotografías, paisajes, canciones, con sus correspondientes tiempos muertos, no es cine, es un documental. La diferencia no estriba en los materiales de partida, sino en su ejecución. Ficción y realidad son palabras sinónimas. Ficción y documental, antónimas. Cuando algo está bien narrado, contado, siempre es real, al margen de que la aproximación sea naturalista, o ficcionada. Un documental por el contrario, es un acercamiento falso, impostado, de la realidad, convertir lo real, lo verdadero, en teatro. Si en un supuesto documental, te acabas olvidando de la cámara, del director, estás viendo cine, ficción.

Y “Pumping Iron” es una gran película, una gran historia, cine, no un vulgar documental. Quien tenga prejuicios en contra del culturismo, de Arnold Schwarzenegger, va a tener que acabar postrándose de hinojos. La imagen de tipo duro, serio, frío, cortito, que nos devuelve la mayoría de sus películas más conocidas, no se corresponde con la realidad, Arnold es un seductor, un tipo con un carisma, con un sentido del humor, descomunales, tan grandes como su mastodóntico cuerpo, le acabas cogiendo hasta cariño, como al resto de protagonistas de la película. Asistimos en directo a sus miedos, a sus sufrimientos, a sus dudas, a sus alegrías, a sus derrotas, a sus frustraciones, a sus envidias, a sus celos, somos testigos privilegiados, en primera fila, de un emocionante trozo de presente. Aunque hablar de testigos no es lo adecuado, no formamos parte del público, ni somos simples invitados VIP a un backstage, a las bambalinas, a la trastienda, somos parte integrante, uno más. Vivimos todo en primera persona, no en tercera, sus victorias son nuestras victorias, sus derrotas también.

Todo parece visto por nuestros propios ojos, sin necesidad de recurrir a cámaras subjetivas. Algo que sólo se consigue mediante una cámara cercana, humana, que de tan presente, se acaba borrando. La cámara capta gestos, miradas, diálogos, incapaces de registrarse siendo consciente de su presencia, y no porque esté oculta, que no lo está, en el making-of se ve como los operadores de cámara siguen de forma obsesiva, próxima, todos y cada uno de los movimientos de los culturistas. Lo genial es que gracias a un ajustado montaje, compás, nada de esto se aprecia, todo lo que aparece en pantalla, parece robado, casual, y nada lo es, es fruto del trabajo, de la selección, de la planificación, de estar en el lugar preciso en el momento adecuado. George Butler y Robert Fiore consiguen con unos mimbres aparentemente vulgares, superficiales, como es el cultivo, modelado, del cuerpo, una película llena de humanidad, de emoción, de suspense. Cine en estado puro. Ni Robert Kramer, o Wiseman (dos brillantes directores de cine, no documentalistas), la hubieran hecho mejor, ni para todos los públicos. Otro, inesperado, milagro, del cine americano de los 70. La “Milestones” del deporte.

“Northern Lights” (1978) John Hanson y Rob Nilsson

Cine independiente no es sinónimo de desaliño, la belleza no entiende de dinero, el talento menos todavía. Las películas más bellas del cine americano de las últimas décadas se han realizado al margen de la industria, “Días de cielo”, “Heartland”, y “Northern Lights”, película que confirma que el premio Cámara de Oro de Cannes casi tiene un 100% de fiabilidad. No es casual que las tres estén rodadas en entornos rurales, el cine independiente es el único que ha devuelto al campo, la naturaleza, su espacio, su dignidad, un ámbito que parecía reservado en exclusiva al western, al cine histórico.

“Northern Lights” es la película que hubiera rodado Bill Douglas de haber nacido en América. Austeridad. Sobriedad. Concisión. “Días de cielo” depurada, y contrastada. “Luz silenciosa” sin artificio, con oficio. Una película que parece de otra época rodada con procedimientos modernos. Clasicismo posmoderno. Neorrealismo observacional. Premio para el que adivine la década.

“The End” (De miedo también se muere) (1978) Burt Reynolds

Que un buen actor, en potencia, debería ser un buen director, es algo que entra dentro de lo razonable. Iba a poner como ejemplo a Orson Welles, no, Orson no era un buen actor, tampoco tan buen director, más bien una presencia, poderosa. Paul Newman, sí, este ejemplo si vale, buen actor, incluso muy bueno, y un director más que notable, en las buenas, “Rachel, Rachel”, y “El efecto de los rayos Gamma sobre las margaritas”, en el resto, dejémoslo en cumplidor. No es casual que en las dos la protagonista sea Joanne Woodward, su mujer, su Geena Rowland, cuando ella no está el resultado se resiente, flojea, va a resultar que era tan buena, o mejor, en mi opinión mejor, que el propio Newman. Una pena que no diera el paso a la dirección, aunque teniendo en cuenta el tema de las dos películas, me temo que Paul Newman casi ejerció de negro.

Buenas actrices que pasaran detrás de las cámaras también hay bastantes, los casos más sobresalientes son Barbara Loden y su seminal “Wanda”, Lee Grant con “Tell me a riddle” e Ida Lupino con “The Hitch-Hiker”. Otro ejemplo sería Anne Bancroft, y su única incursión, “Fatso”, que si bien no es una obra maestra, principalmente por la realización, que es bastante limitadita, teatral, un buen director se mide por las junturas, uno malo también, es más que interesante por el tema que aborda, y la forma de hacerlo, sin edulcorantes. Un sujeto obsesionado con comer, y todos los problemas personales que eso le acarrea en su vida diaria. La dirección de actores, incluida la propia Anne, es soberbia, quien tuvo retuvo, Dom DeLuise se sale. Esta actuación, en la que clava un personaje desolado, patético, y la de “The End”, son directamente para enmarcarlas, la secuencia del manicomio en “The End” es una exhibición absoluta de genialidad. Quien sabe si con el tiempo Anne Bancroft hubiera mejorado como directora, no tuvo esa oportunidad.

Tampoco la tuvo Alan Arkin, otro impresionante actor, que hizo su debut en la dirección con una película extraordinaria, “Little murders”, y que no le sirvió de nada, como mucho para convertirse en un director maldito con una película de culto, demasiado revolucionaria, trasgresora, para su tiempo. Una sátira del amor a primera vista, de la violencia callejera, de las familias políticas, con la que tan pronto te ríes como se te hiela la sangre, iba a decir que una de las mejores películas americanas de los 70 pero son tantas, y tan grandes, que mejor no emplear demasiadas muletillas. En idéntica situación se encuentra James William Guercio, este no es actor, que se marca un peliculón con “Electra Glide in Blue”, y nunca más se supo de él, y en este caso la pérdida es grave, porque tenía todos los mimbres para convertirse en el Bresson americano, en clave de comediante emboscado, una de las mejores road-movies, con el añadido del sarcasmo, de la historia del cine. Una apología de los bajitos, un bautismo de fuego deslumbrante.

Tranquilos que ya llegamos a Burt Reynolds. Que un mal actor también sea mal director entra dentro de la lógica, pues no, aunque ahora que lo pienso Burt Reynolds tampoco es tan mal actor, no es tan acotado como Charles Bronson, Chuck Norris, o Steven Segal, siempre hace el mismo papel y realmente lo clava. Lo que es sorprendente es su labor como director, al menos en esta película, Burt si tuvo más oportunidades.

Una película sobre un hombre al que le comunican que le queda poco tiempo de vida, con la que no dejas de reírte en ningún momento. Es el equivalente a “El verdugo” del cine americano. Reynolds combina tragedia con comedia, humor negro, a capricho, con la sabiduría de un octogenario, centenario, Oliveira. Si no fuera por la secuencia final, que está un poco de más, la película sería casi perfecta. Gags dignos de los Monty Python, la secuencia del confesionario es de antología. Diálogos, y situaciones, con dobles, triples sentidos. Momentos de emoción pura, de soltar alguna lagrimilla. Secundarios que se comen sus papeles. Y un Burt Reynolds, que encima tiene la osadía, la sobradez, de protagonizarla, realmente inconmensurable. Que por si fuera poco, en otro alarde de chulería, de autocrítica, crea un personaje que se burla del estereotipo que le tocó interpretar, sufrir, a lo largo de toda su carrera. Nunca la muerte fue tratada de forma tan viva.

“Greaser´s Palace” (1972) Robert Downey (padre) (un príncipe)

Quien piense que Robert Downey Jr. es la oveja negra de la familia, es que no conoce a sus padres (su madre, Elsie Downey, es la genial actriz que interpreta el increíble gag diferido que recorre toda la película), en comparación Roberto es un alma de cántaro. El padre es un perfecto desconocido, al menos en España, un autor teatral de obras de vanguardia, y director de películas underground, reconocido por la crítica por una de sus peores películas, “Putney Swope”. Una sátira demasiado evidente del Capitalismo, del Hombre Blanco, que no deja de ser un episodio extendido, e interpretado por negros, de la serie “Flying Circus” de los Python, ni de lejos llega a los hallazgos formales, a la brillantez, a la libertad, al humor, de “Pound” y “Greaser´s Palace”. Es lo de siempre, la crítica va por un lado, y el cine por otro, pocas veces se encuentran, como mucho 50 años después.

El western más marciano de la historia del cine, y aún así uno de los mejores. La comedia más disparatada, enloquecida, de la historia del cine americano, y aún así una de las mejores (la más abstracta, lisérgica, es “Pound”, también de Robert Downey. Una inclasificable, original, parábola del Holocausto. Una mezcla bizarra de Beckett, Ionesco, y Peter Brook, con los pantalones bajados. La película que hubieran realizado los Python si estuvieran hasta arriba de ácido). La “Amanece que no es poco” del cine americano, con la diferencia de que la de Downey, formalmente es buenísima, de las más vanguardistas, extremas, del cine americano de los 70. Sin estridencias autorales, pero sin el menor respeto a las convenciones, digna de haber sido rodada por Robert Altman, Dennis Hopper, o un Mel Brooks en estado de gracia. La “El vaquero y el francés” de Lynch, versión largo. Algunos la emparentan con “La vida de Bryan” pero es muchísimo mejor, aquí no hay una sucesión de gags, toda ella es un gag ininterrumpido, sin fisuras. O simplemente una genial parodia de “El Topo” de Jodorowski. A lo mejor la imagen de un hombre disfrazado de fantasma con una simple sábana tirando de un caballo, os recuerda a alguna del cine español más reciente, en descargo de Sergi Caballero, no creo que la haya visto, dudo mucho que algún español lo haya hecho. También podría pasar por una caricatura de “El lecho de la virgen” (su película más decente) de Garrel, ambas hacen una relectura de la vida de Jesucristo en clave de comedia, si es que se puede asociar la palabra comedia a Garrel, seguro que le salen sarpullidos, a Downey no. Downey hace comedias extraterrestres con la mayor seriedad del mundo, como Trent Harris, del que no deberíais perderos bajo ninguna circunstancia “Rubin y Ed”, una película tan tontorrona, inocentona, como un capítulo de Bob Esponja.

Robert Downey es el director de comedias más freakie, más personal, del cine americano, su Nemec, el Cassavetes del humor absurdo, de los pocos que merecería el apelativo de autor, de universo propio, y sin lugar a dudas, el más desconocido. La mejor manera de introducirse en su particular mundo es ésta película, la única que contó con un presupuesto decente, un millón de dólares. Divertida es decir poco (a destacar la secuencia con el strip-tease más psicodélico de la historia del cine), no me reía tanto desde “La aventura es la aventura” de Lelouch. Dos claros ejemplos de que comedia desbocada, y calidad formal, no son cosas incompatibles, Buñuel se hubiera descojonado con ella. Lo alucinante es que también funciona en clave de tragedia, con redención incluida. Surrealismo cinematográfico en su manifestación más excelsa, más gamberra. Una película que te reconcilia con América. YANQUIS STAY HOME.

“El existencialista” (1963) Leon Prochnik

Un existencialista es una persona lúcida, clarividente, que precisamente por esa lucidez visionaria, se aparta de la sociedad, del pensamiento único, dominante, para poder ser fiel a sí mismo. Un outsider, un rebelde, alguien permanentemente a la contra, o dándole la vuelta, alguien que marcha siempre hacia delante, que mira las cosas de cara, de frente, sin hipocresías ni máscaras, aunque los demás piensen que marcha hacia atrás, de espaldas. Una passeggiata al revés, satánica.

“Vision of a city” (1978) Larry Jordan

El cine observacional, impresionista, ya es un tópico más, un divertimento para aficionados sin ideas, ni sangre en las venas. Sorprender con ese cine rutinariamente contemplativo, pasivo, es cada vez más difícil, todo acaba resultando un continuo ya visto antes. Larry Jordan le da la vuelta al manido paseillo turístico, haciendo que las imágenes procedan del reflejo en diferentes superficies acristaladas, un procedimiento que nos ofrece una visión diferente, única, de la ciudad.

“Time and tide” (2000) Peter Hutton

Los travellings acuáticos tienen algo de hipnótico, es imposible resistirse a su influjo. La imagen se mueve y a la vez permanece estática, son planos fijos gravitatorios, en los que se hace visible, táctil, el tiempo. La diferencia con los fascinantes travellings de tren, es que en los líquidos la cámara no atraviesa el paisaje, lo acuna. Razón por la que los travellings terrestres se asocian a movimiento, acción, ansiedad, y los acuáticos a nostalgia, relajan la mirada, es un movimiento interno, espiritual.

“Loquilandia” (1941) H.C.Potter

Locura en el buen sentido, en el de imprevisible, anárquico, lo que debería ser la vida, el cine, y casi nunca es. En “Loquilandia” nunca sabes lo que va a pasar en el segundo siguiente, ni a que género te estás enfrentando, lo es todos a la vez y ninguno. Un dibujo animado de carne y hueso. Surrealismo humorístico, con el añadido de un continuo juego de cine dentro de cine. Imposible olvidar el eléctrico, frenético, baile acrobático, lindy hop, de “The Harlem Congeroo Dancers”.

“Los delincuentes” (1957) Robert Altman

Una película que no es mala, que es la siguiente palabra a mala. “Rebelde sin causa” sin rebelde, sin causa, mejor dicho, sin James Dean, que acababa de morir. Y en vista de que el homenaje en ficción no había funcionado, Altman decide probar con el formato documental, con idéntico resultado. Los álbums de fotos mejor en papel. Tras estas dos experiencias fallidas, Altman decide echar el freno de mano y empezar la casa por el tejado, aprender a hacer películas antes de hacerlas. Y que mejor escuela, al menos la más rápida, la más barata, que la televisión, un paso intermedio que para la mayoría de directores principiantes suele ser su paso final. Quien puede con lo menos puede con lo más, a quien le viene grande la televisión mejor que se dedique a otra cosa, a Altman le viene pequeña. Tras un periodo de aprendizaje de 7 años en el que llena su cuenta corriente, y su agenda de contactos, hasta los topes, decide volver al cine creando su propia productora, que hay que darse la ostia mejor hacerlo con ideas propias que con imposiciones ajenas. Decisión suicida teniendo en cuenta que la América de los años 50 todavía era el monopolio de los grandes estudios, pero Altman los tenía cuadraos, y los mantuvo en su sitio hasta las últimas consecuencias. Coherencia bastante inédita tanto dentro, como fuera, del cine americano, tan plagado de trabajos alimenticios, de bajadas de pantalones.

“Quinteto” (1979) Robert Altman

He vuelto a ver “Quinteto”, y me ha sorprendido. La primera vez me pareció divertida, y cutre, ahora me ha parecido una gran película, un tratado de metafísica, como “El convento” de Oliveira.

Otra sorpresa ha sido darme cuenta, de que “El elemento del crimen” de Trier, es un plagio de esta, no hablo de pequeñas coincidencias argumentales o formales, hablo de que son la misma película.

Formalmente me quedo con la de Trier, si hablamos de profundidad ni punto de comparación. Todos los diálogos de “Quinteto” tienen varios niveles de significado, “El elemento del crimen” no deja de ser una mera actualización del género negro.

Volviendo a “Quinteto”, Altman consigue a la perfección crear una atmósfera densa y opresiva tanto con las imágenes, como con la banda sonora. Utilizando primeros planos de objetos y fotografías de forma psicológica. También son maravillosas las escenas en la nieve, recuerdan a Moebius, y la continua presencia amenazante de los perros.

“Nashville” (1975) Robert Altman

Otra gran obra coral, 24 personajes. Una de sus más lúcidas reflexiones sobre la incomunicación, a todos los niveles. Una perfecta recreación del caótico negocio de la música en tono de parábola agridulce, como más tarde hará con “Pret a porter”, mezclada con una crítica despiadada de la política. Estableciendo comparaciones entre ambos mundos, reduciendo la política a un espectáculo de circo indiferente a las verdaderas preocupaciones de los individuos, como el mundo de la música, que trata a los artistas como meros objetos.

La misma idea la retomó años después Tim Robbins en “Ciudadano Roberts”, con bastante menos ironía. Aparentemente caótica en su superficie, coherente con lo que quiere mostrar. A pesar de la multitud de historias que maneja en ningún momento se le va de las manos, no deja ningún cabo suelto, la película acaba confluyendo de forma prodigiosa.

Formalmente lo más destacable: el diseño sonoro, que funciona a muchos niveles.

“Los vividores” (1971) Robert Altman

Una película que no es sórdida estéticamente, ni un ejemplo de realismo sucio, más bien un modelo de “la estética del pesimismo”. O dicho de otro modo, despojar a la película de todo lo superfluo para centrarse en lo esencial, los personajes.

Altman en esta película además de hacer un western crepuscular, como “Buffalo Bill”, hace un estudio antropológico. Refleja la época tal y como era, sin ningún tipo de floritura ni dirección artística, en esa época no existía la electricidad, y la higiene brillaba por su ausencia.

“The Player” (1992) Robert Altman

Mucho más que una película sobre el backstage de Hollywood. Altman utiliza el negocio del cine como metáfora de la vida en general, equiparando el sentido de la vida al juego, como ya hizo en “Los vividores”, “California Split” y “Quinteto”. Dando a entender que lo importante no es ganar o perder, que el sentido está en el propio juego, no en vano su padre fue un jugador profesional.

“Prêt-à-porter” (1994) Robert Altman

Obviamente no es su mejor película, pero ni mucho menos es una mala película. Creo que en general, la gente tiende a olvidar cual es el tema de la película: el mundo de la moda, un mundo superficial, frívolo, alocado. Precisamente lo que es la película de Altman, una comedia disparatada, superficial y frívola.

Tratar de buscar profundidad en una película que gira en torno al mundo de la moda, sería como pedir que Heidi recitara aforismos.

“Conflicto de intereses” (1998) Robert Altman

Película mucho más transgresora de lo que parece, la única diferencia es que en ésta utiliza una estrategia diferente, utiliza el manierismo, que consiste en respetar la superficie, la forma, partir de un estándar, como en el jazz, para luego improvisar con libertad.

Lemmy Caution (Eddie Constantine)

Desconozco si ha habido otro actor que encarnara el papel de Lemmy Caution además de Eddie Constantine, tampoco me importa. Lemmy Caution solo hay uno, como James Bond, y es Eddie Constantine.

A casi todo el mundo le suena Lemmy Caution de “Alphaville” (1965), lo que demuestra la capacidad de vampirización cinematográfica de Godard, ya que el personaje existía antes, y siguió existiendo después, con el mismo nombre, o en forma de parodia, como en la película de Jess Franco “Las cartas boca arriba”, en la que Eddie Constantine interpreta a un agente secreto sacado literalmente de los tebeos de Anacleto, que cuenta con guión de Jean-Claude Carriere.

De las cualidades como actor de Eddie Constantine casi ni hablamos, Lemmy Caution es una presencia, con su sola aparición llena toda la pantalla, su rostro es inconfundible, lo mismo que su sombrero, su gabardina, su tosca, torpe, a la vez que refinada, forma de actuar, de expresarse, de hablar.

Lemmy Caution es un Harry el sucio que se ríe de sí mismo. Es evidente que Eddie Constantine vivió de las rentas de este personaje, algo que le honra.

“Flirt” (1995) Hal Hartley

Digamos que cualquier episodio de “Sexo en Nueva York”, “Mujeres desesperadas” o “Friends”, es más profundo, elaborado, que este estúpido, frívolo, publicitario, ejercicio godardjarmuschiano. Tirar de truquitos no equivale a tener universo, estilo, propios. Como bien dijo Galdós, el estilo es mentira, la verdad, escucha y calla. Cuando Hartley va de modernillo, de posmodernillo, es insoportable. Absteneros de ver esta burda copia, y centraros en el original: “Mistery Train” de Jim Jarmusch, a su vez copia de “Rashomon”de Kurosawa.

¿Schrader es un fantasma?

¿Existe alguna diferencia entre la moto del cine trascendental de lo cotidiano, la disparidad y el estasis, y el tradicional Aristotélico de planteamiento, nudo o conflicto, y desenlace?

Una moto de segunda mano pintada de nuevo sigue siendo una moto de segunda mano, pintada de nuevo.

De entre los muertos (“El árbol de la vida” (2011) Terrence Malick)

Tenía que venir Malick, como si de un nuevo Mesías se tratase, para demostrar a los críticos que se equivocaban, al espectador no le hacía falta, para constatar que Apichatpong, y todo el tinglado del cine posmoderno, era una impostura, un fraude. Sólo hay un año de diferencia entre la de Malick y la de Apichatpong, y es como si hubieran pasado siglos, los que van de la honestidad, la honradez, al cinismo, al posmodernismo. Como si de una tacada el cine hubiera recuperado la inocencia, la dignidad, su poder, su memoria. Hay más cine, vida, emoción, verdad, en un segundo de “El árbol de la vida”, que en todo el cine festivalero actual. Malick recupera, en todo su esplendor, en toda su nitidez, la pasión por la narración, por la ficción. Sacando lustre, desbrozando, todo un siglo de imágenes gastadas, repetidas. Devolviendo a la música en el cine su función primigenia, primordial, la de resaltar, aislar, el silencio. “El árbol de la vida” es el testamento del cinematógrafo, del Universo, su legado, su presente, su infancia. El trailer de su vida que los muertos ven antes de perder de forma definitiva la conciencia.

Malick ha enterrado al cine para resucitarlo, para quitarle las legañas, lo superfluo, su costra documental. Ha devuelto la esperanza, la fe, a los que creíamos que su degeneración, su vulgarización cinéfilo-crítica, era irreversible. “El árbol de la vida” es una bombilla al final del túnel, una losa para los impostores, para los impotentes, para los “autores”. Cine popular, amateur, para espectadores vivos. Obra maestra porque enseña un nuevo camino, el que inició el visionario Piavoli con “Planeta azul”, porque supone un antes y un después, un punto de partida. El renacimiento de la ficción en su estado más puro, más etéreo. Queda inaugurada la Era de Acuario, la del hormigueo en las venas.

“América” (1986) Robert Downey Sr.

Lo repito, Robert Downey Sr. (el genial padre del bala perdida Robert Downey Jr.) es uno de los GRANDES del cine americano, de la categoría de los incómodos, de los tocapelotas, Rogosin, Robert Altman, Wiseman, Robert Kramer, de aquellos que no le soban el lomo al espectador americano, ni hacen espejos a medida (o deformados, como los del empleado de video-club vitalicio Tarantino) de los que se pueda sentir orgulloso, patriota, como gran parte de las películas de los ultraderechistas, perdón ultraliberales, John Ford, o Clint Eastwood.

Una categoría de directores (que nunca pisará una ceremonia de los Oscars, y si fueran la montaban parda) comprometidos con el cine, con la vida, no hacen panfletos, hacen grandes películas, completamente aplastada, ninguneada, condenada a la marginalidad, a la invisibilidad. Y que por supuesto en España ni se conocen, ni se quieren conocer, a pesar de que supuestamente el cine en España sólo le interesa a los progres (algo desmentido por el talibán, dejémoslo en conservador, retrógrado, colectivo de los críticos y de los paracríticos españoles), a la gente de izquierdas, que cubre su cuota de compromiso, de conciencia, acudiendo una vez al año a una manifestación, y viendo en nochebuena alguna película de Ken Loach, doblada.

Como sé que no la vais a ver, pues me limito a decir que es una sátira brutal, salvaje, profundamente divertida, cachonda, hiriente, del sueño americano, de la ficción llamada América, y de su plasmación idealizada, de segunda mano, el mundillo del cine, de la televisión, del espectáculo en general. Para que no os canséis demasiado, ni os vayáis de vacío, ved en youtube otra película de Robert Downey Sr., “El zoológico de los niños“, otro brutal ataque al mundo adulto, a la institución familiar, al american way of life, narrado con la ingenuidad, candidez, de una película de la Disney.

“Brigham Young” (1940) Henry Hathaway

¿Se puede recomendar una película sólo por 5 minutos (+ el alucinante asesinato colectivo de VINCENT PRICE)?

Pues sí, porque esos 5 minutos están en la primera secuencia, de una economía narrativa, fluidez, potencia visual, digna del mejor Fuller.

El díptico libertario de JOSEPH RUBEN

-“The Pom Pom Girls” (1976)

Empecemos por los prejuicios, para muchos insuperables, hablamos de una película de instituto, un subgénero que como el de salidos universitarios, tiene un merecido desprecio por parte de los cinéfilos, y una gran acogida por parte de los pajeros, ya que la gran mayoría, un 99,99%, no dejan de ser una excusa para mostrar a unas cuantas mujeres desnudas, vamos que lo mismo que las películas de Pajares y Esteso, los Giallo, o las clasificadas “S” pero a la americana, “S” y no “X” porque generalmente no van más allá de eso, no suele haber sexo explícito. Subgénero machista, retrógrado, donde los haya, y que pasados los 18, cuando la sangre te empieza a regar el cerebro, resulta infumable, salvo para retrasados emocionales, sexuales, y pederastas. Como ya se puede intuir por el título la película está centrada en las animadoras, tópico irrenunciable en este tipo de películas ya que se corresponde con la más estricta realidad, si fuera una película española sería ciencia-ficción. Una película de instituto sin animadoras y equipo de fútbol americano no es una película de instituto, americana. La gran diferencia con el resto es que no es solo sexo, carnaza para onanistas, ni una asexuada película de adolescentes moñas del tipo “Rebelde sin causa” (puede pasar por una parodia deliberada de ella) o “Grease” (¿directa derivada?), aquí la aproximación es casi neorrealista, documental. Y como no hablamos de los miembros del Club de ajedrez, ni de ciencias naturales, sino de los macarras, de los malotes, y malotas, de clase, pues lógicamente hay sexo, no como excusa para mostrar desnudos, sino como consecuencia lógica del ataque hormonal sin tregua que se sufre en esa época, lo contrario sería, idealizar, mitificar, una etapa bastante inédita a nivel intelectual.

Además de la aproximación casi documental, llama la atención la libertad formal, no es un apresurado ejercicio de serie-b, de usar y tirar, hay cierto respeto por el lenguaje cinematográfico y una insuperable sensación de juventud, de vitalidad, de naturalidad, lo mínimo que se le puede pedir a una película que retrate la juventud, que sea joven, fresca, espontánea, libertaria. Siempre y cuando quieras mostrar la cara-a de la juventud, la que viven, han vivido, una pequeña minoría de adolescentes. De ahí que la idílica cara-a tenga su público, mayoritario, ya que a todos nos gusta creer, soñar, que nuestra adolescencia fue realmente así, que la adolescencia es realmente eso, y no una elegía del aburrimiento y la frustración sexual. Digamos que “The Pom Pom Girls” es una “Los Goonies”, película misógina como pocas, crecedera, con picores. Antes de nada aclarar que el hecho de que aparezcan mujeres desnudas en una película no la convierte automáticamente en machista, sólo cuando las mujeres son tratadas como simples objetos y los desnudos son gratuitos, injustificados, fuera de contexto, y no hay sana reciprocidad masculina, vamos que si hay una escena de sexo y a la mujer casualmente la vemos en desnudo integral y al hombre solo el torso mal asunto, atufa a machismo. Si por el contrario en una película de animadoras vemos la típica escena de vestuarios con mujeres cambiándose de ropa pues no tiene nada de anormal, incluso las animadoras se cambian desnudas, y si encima esa escena tiene como contrapartida, equilibrio, una similar de jugadores de fútbol americano en la ducha en la que también se les ve el culo pues mejor que mejor, igualdad, el desnudo no es obsceno, lo es su utilización como bien de consumo.

¿Y en qué consiste esa cara-a idílica? Pues como hablamos de egocéntricos, narcisistas, adolescentes, como todos, también los feos lo son, pues el componente popularidad es un acicate, y como hablamos de América, pues nadie más popular que una animadora y un jugador de fútbol americano, la quintaesencia de los triunfadores, jóvenes, guapos, deportistas, y porqué no, inteligentes, no son cosas incompatibles. Si el concepto animadora se desligara por completo de su componente sexual, erótico, y se convirtiese estrictamente en lo que promete, animar, ya sean hombres o/y mujeres, al público, a los jugadores, a dar su máximo rendimiento deportivo, pues ya sería perfecto, supuestamente lo que anima son los gritos de ánimo y los pompones no las animadoras con falditas y marcando pezón, pocos animadores, hombres, realizan sus equilibrios y bailecitos en tanga. El acierto de la película es que establece un paralelismo entre el entrenamiento de las animadoras y el de los jugadores, convirtiendo la animación en una actividad deportiva más, con un fin en sí misma, que requiere igual sacrificio, dedicación, esfuerzo, impagable el casting de animadoras, un parte. No podían faltar tampoco los coches cromados, las furgonetas, las bromitas a los profesores, pop californiano, peleas de gallitos, la típica hamburguesería de tomar y llevar, la rivalidad entre equipos, un calvo, enseñar el culo, el enamoramiento entre el malote sensible y la modosa que no lo es tanto, motocross, carreras de coches, novillos, promiscuidad, escapada a la playa. Todo con la inocencia, falta de maldad, de una película de Truffaut, o de Summers, no es una estúpida película del psicópata Tarantino, o del enfermo mental de Larry Clark, son adolescentes de verdad, es decir, a medio camino entre la infancia y el mundo adulto.

-“Joyride” (1977)

Demostrado con “Las chicas del pom, pom”, o “Las chicas porristas”, que se pueden hacer películas buenas bonitas y baratas, Joseph Ruben decide repetir la jugada, hacer una secuela, pasando del instituto a las primeras, e insatisfactorias, experiencias laborales. De nuevo tenemos a Robert Carradine como protagonista, el dentón, napias, de los Carradine, que lo vuelve a clavar, y a una jovencísima Melanie Griffith (20) demostrando la misma naturalidad de su papel en la gran “La noche se mueve”. Si “The Pom Pom Girls” era la cara-a de la juventud, “Joyride” es la cara-b, la triste realidad, la crisis, su “On the Bowery”, su “On the road”. Evidente anticipo, mejorado, de las cándidas, mojigatas, películas de Linklater, las sarcásticas de Alexander Payne o “Drugstore cowboy” de Gus van Sant, podría formar un programa doble perfecto con “Malas tierras” de Malick. O lo que es lo mismo, el vacío existencial, la frustración del mundo adulto, del trabajar para sobrevivir, del continuo bajarse los pantalones, de la falta de horizontes, del beber hasta morir para soportarlo, mostrado sin melodramas, con sencillez y honestidad, a años luz del amanerado, hipsterizado, Mumblecore.

Cine indie de verdad, del que no es solo una etiqueta, de marca. La generación perdida, actual, tiene su película, una película punk, nihilista, desesperada, sin un solo muerto, sin olor a semen, y litros de alcohol, de orín. Cuanto ha degenerado, se ha infantilizado, el cine independiente americano en apenas 30 años, ya no saben ni besar. La delicadeza con que Joseph Ruben resuelve un triángulo amoroso entre amigos es digna del mejor Truffaut, y como buena película americana de los 70 con toneladas de acción, de adrenalina, de diversión, de reflexión. Por desgracia los violentos, los corruptos, Scorsese, Coppola, De Palma, Tarantino, ganaron la partida, eso que hemos perdido todos los espectadores, y sobre todo el cine americano, el humanismo con aristas de Joseph Ruben, de Malick, de Payne, les viene demasiado grande. "Juventud rebelde: destino escapar" es una pequeña lección de madurez cinematográfica, vital, realizada con apenas 26 años, manda huevos, y ni tan siquiera es su primera película, la primera la realizó en 8mm. con 18 años, estando todavía en el instituto, será cabrón. Luego, como todo hijo de vecino director, americano, con ganas de comer caliente todos los días, fue derivando hacia un cine más comercial, convencional, trillado, la juventud es lo que tiene, que se cura con el tiempo, y la alopecia.

“Finding Vivian Maier” (2013) Vivian Maier

¿Quién es el descubridor de Vivian Maier? Vivian Maier. ¿A quién le debemos el placer inconmensurable de poder contemplar sus geniales fotografías? A Vivian Maier. Que alguien comprara los carretes con sus fotos (más de 100.000 negativos, más 150 rollos de película Super-8 y 16 mm., varios de sus vídeos se ven en la película) y los revelase es lo de menos, un capricho del destino que necesita de mediocres mamporreros para que el talento salga a la luz. Los valedores, los curadores, los cazadores de fotos, de notas a pie de página, de títulos de crédito, son las folklóricas, los aguadores, los Mocito Feliz, de la cultura. Cuando uno de estos egocéntricos “visionarios” se cree más importante, tan importante, como el creador, cuando se olvida que su única misión es la de dar a conocer, hacer visible, la obra del artista, generalmente muerto, empiezan los problemas, los malentendidos. Los ridículos ataques de megalomanía, de narcisismo, lo que vulgarmente se llama tratar de vivir del cuento, del talento ajeno, o apuntarse méritos que no le corresponden, buscar darse a conocer utilizando, vampirizando, el nombre del “rescatado”. Esta patética apropiación, usurpación, suele darse en el caso de los familiares y amigos de los artistas, que fundan todos sus intentos de figurar, de hacerse notorios, de salir de su gris mediocridad vital, creativa, chupando del bote de la figura y obra del creador.

El caso de Vivian Maier, la mejor fotógrafa, fotógrafo, de todos los tiempos, es uno más, un tipo que supuestamente quiere dar a conocer las fotografías de Vivian Maier, ponerla en los libros de historia, y que lo único que busca es notoriedad, arrogarse la exclusiva del descubrimiento, cuando el talento, la genialidad, de Vivian Maier, son patrimonio cultural del mundo, no de un oportunista que quiere hacer negocio, fama, a su costa. Algo que ella jamás hubiera hecho, comerciar con sus fotografías, murió casi en la indigencia, porque ni tan siquiera le interesaba revelar sus propias fotografías, algo que hubiera podido hacer si hubiera querido, el revelado en blanco y negro siempre ha sido barato, más si lo haces tú mismo, y si tenía dinero para viajar por todo el mundo y comprarse la cámara y los rollos también lo tenía para revelarlos. Vivian Maier no tuvo una exposición pública de su trabajo porque no quiso tenerla en ningún momento, no le interesaba más que hacer fotos, ni tan siquiera ver el resultado, no buscaba la autoría, el reconocimiento de nadie, si este descubrimiento le llega en vida la hubiera hecho profundamente infeliz, desgraciada. De hecho se inventó una personalidad ficticia, de origen francés (su familia sí que era de origen francés), para pasar por completo desapercibida, nadie conocía ni su origen ni el más mínimo detalle de su vida, de su pasado, pretendía borrarse, ser libre, por completo, como buena autista, observadora, acuario (1 de febrero de 1926, Nueva York).

¿Estoy siendo injusto con el “altruista descubridor”? Pues seguramente sí, pero me indigna, y mucho, que la película, por llamarle algo (pero totalmente imprescindible para los admiradores cotillas de Vivian Maier, entre los que me encuentro, porque sufría de una especie de Síndrome de Diógenes de nacimiento y guardó absolutamente todo, desde facturas a zapatos usados, pasando por cintas en las que grababa su voz, además que la película revela su lado oscuro, su acusado costado Señorita Rottenmeier, su pasión desaforada por la crónica negra, su personalidad obsesiva-compulsiva, vamos que estaba como las maracas de Machín, como todo gran artista, y no, no es un tópico, las personas “sanas”, “normales”, “adaptadas”, se realizan cambiando pañales y consumiendo hasta disolverse en la nada más absoluta), sea más un vehículo de auto-bombo del autor del documental que de la genial fotógrafa, que solo sea una excusa para

resaltar su importancia en el proceso de “descubrimiento”, para enseñar continuamente su imberbe gerolo. Una importancia completamente anecdótica, casual, no hablamos de una investigación deliberada, hablamos de un tipo coleccionista que compra unas cajas con rollos de fotografía sin revelar a un precio ridículo, y que como tiene dos ojos en la cara, al revelarlas es consciente de su grandeza y empieza a subirlas en un blog. Luego se da cuenta del filón y compra un dominio, edita un libro, habrá más, vende reproducciones de sus fotos, y ahora trata de sacarnos los cuartos con el documental, con el reportaje televisivo, de nula calidad cinematográfica. Supongo que incluso habrá creado una Fundación Vivian Maier para que todos estos beneficios apenas tengan que tributar, y así enmascarar su ambición personal de filantrópica misión cultural, labor de la que viven, y muy bien, unos cuantos miles de advenedizos, también en España, que se lo digan a los herederos de Picasso, de Lorca, o a los que mancillaron el legado de Val del Omar, entre muchos otros.

A toda esta gentuza la difusión, divulgación, de la obra de los artistas les trae sin cuidado, lo importante es figurar y sus derechos, económicos, derechos que no les corresponden, que se han apropiado torticeramente. Como no quiero beneficiar a esta gentuza os recomiendo que os bajéis el libro, "Vivian Maier: Street Photograph" (han editado otro solo de autorretratos que todavía no anda por la red, “Vivian Maier: Self-Portraits”) y el documental de Vivian Maier de la mula o del torrent (Pirate Bay) y lo compartáis, gratuitamente. También hay otro documental de la BBC todavía peor, “Vivian Maier: Who took Nanny´s Pictures”. El que quiera vivir del cuento, que los escriba.

“Wheel of ashes” (1968) Peter Emanuel Goldman

Francia es un país de acogida para directores de cine necesitados de financiación, siempre y cuando hagan películas francesas, ni tan siquiera Buñuel, salvo la híbrida, franco-española, “Ese oscuro objeto del deseo”, pudo hacer películas españolas en Francia, se tuvo que conformar con hacer inofensivas, académicas, películas francesas, por mucho surrealismo de guión que tuvieran. Goldman consigue trascender esta limitación por la sencilla razón de que en sus películas americanas, “Echoes of silence” (1965), ya realizaba una especie de amalgama de nouvelle vague y de cine underground neoyorquino. Luego para rodar en París no tuvo que cambiar nada, solo contratar a un actor francés, el siempre inquietante, brillante, trágico, Pierre Clementi, el más neoyorquino de los actores franceses, que como buena película no narrativa o con estructura mística, se limita a pasear, a mirar, a no hacer nada. Acciones cotidianas, vacías, captadas por Goldman con vocación de director amateur, voyeur, callejero, lo que da a la película un tono de espontaneidad, de honestidad, que la hace muy disfrutable, la secuencia del cine es maravillosa, muy actual, como todas las películas del genial Rogosin, o la desnuda, platónica, “Cuatro noches de un soñador” de Robert Bresson, de la que “Wheel of ashes” es una curiosa, morbosa, anticipación.

“¿Qué le dices a una mujer desnuda?” (1970) Allen Funt

¿Buena pregunta, verdad? Y sí hablamos de un hombre, heterosexual, pues son tres las posibles respuestas, reacciones. Si se trata de un hombre con un nivel cultural elevado, se acojonaría, se sentiría intimidado. Si es el típico gallito español de toda la vida pues le faltarían manos para sobarla, con o sin bofetada posterior. Hay una tercera opción, la opción Godard, o José Mota, la pereza, el si hay que ir se va, pero ir pa ná. Hoy día escogería sin dudarlo la tercera opción, añadiendo un vístete que vas a coger un resfriado. Pues bien, como los americanos son más curiosos que los españoles, o tienen más tiempo libre, decidieron que merecía la pena tratar de contestar a esa pregunta mediante una película de cámara oculta, supuestamente la primera, el director perseveró posteriormente “Money Talks” (también fue el pionero en televisión con el programa “Candid Camera” (Cámara Oculta) de 1948 y en radio con el programa “The Candid Microphone” (El micrófono oculto) de 1947).

Por supuesto un inocente experimento sociológico que no trata de atraer al espectador con la excusa del morbo de ver mujeres desnudas. Como todos sabemos, el común de los cinéfilos americanos, españoles, tiene un nivel cultural, intelectual, considerable, y solo ven películas por razones de estricto aprendizaje, curiosidad por el prójimo, en este caso prójimas. ¿Estamos entonces ante un nuevo caso de explotación del cuerpo de la mujer con fines espurios? Pues sí y no, se hubiera agradecido que el experimento fuera unisex, en parte lo es, pero es lo que hay, y hay que apechugar con ello, nunca mejor dicho. De todos modos no cae en la explotación descarada, y hay más inteligencia que morbo o sensacionalismo. Si el espectador masculino, o de mujeres entendidas, consigue que la sangre le llegue a la cabeza, el experimento tiene su gracia, su interés, incluso cinematográfico.

Lo bueno que tienen las cámaras ocultas es que no hay margen para hacerse el exquisito, el autor, es una escuela de cine, de observación, cine primitivo, siempre hay que emplazar la cámara en el sitio perfecto para poder contemplar lo significativo de la acción, con la gran ventaja de que no hay posibilidad de utilizar contraplanos, el cáncer del cine. Esta falta de amaneramiento formal, de complejidad en la planificación, provoca que se privilegie por completo el papel del espectador, a mayores voyeur, es decir, doblemente espectador, su mirada es la mirada del director en correspondencia absoluta. Razón por la que siempre han tenido tanto éxito, y siguen utilizándose a mansalva en televisión, porque la relación es directa, y mirar sin ser vistos lo llevamos en nuestro ADN, el cine lo inventó alguien que observaba la calle protegido por unos visillos entornados. Aunque las reacciones de la gente a la contemplación de mujeres desnudas en situaciones cotidianas, asexuadas, sean más o menos las esperadas, observarlas, ver sus caras, sus inconscientes salidas, es impagable. Y encima el director no se conforma con eso, le da una vuelta de tuerca y nos muestra también la reacción, los comentarios, del público que ve la película en un cine, logrando un doble juego de espejos, convirtiendo al espectador en actor, en co-protagonista de la película, lo mismo que hizo Bigas Luna en “Angustia” desde la estricta ficción, con idéntica capacidad de fascinación.

El principal riesgo de la película, y de todas las películas de cámara oculta, incluidas las del genial Manuel Summers, el pionero en España, como en tantas otras cosas, es que corre el riesgo de la repetición, del aburrimiento, de que se reduzca a una mera suma de sketches sin el menor hilo conductor. Peligro que solventa el director diversificando la materia a estudio, ampliándolo al sexo en general, alternando la parte diversión, espectáculo, con la reflexión, análisis sociológico, intergeneracional, mediante entrevistas, diálogos casuales, debates, incluidos niños. Vamos que la película es muy interesante, entretenida, y encima alegras el ojillo, además de servir para constatar que la bromas youtuberas son más viejas que la pana, cuando youtube va, el cine americano de los 70 hace 40 años que ha vuelto, o todo es cíclico, y no hay nada más viejuno que un hipster, de hecho la palabra viejuno ya empieza a oler a chotún.

"A legend for fountains" (1957) Joseph Cornell

Son tantos los antecedentes, precedentes, de la nouvelle vague, sobre todo en los EE.UU, que lo de nouvelle, nueva, hace tiempo que sobra. Aceptamos el término sin rechistar simplemente por ignorancia, los franceses nos vendieron como nuevo, como propio, lo que simplemente era una copia, una asimilación, externa. Como no conocíamos el original tuvimos que darlo por nuevo, por bueno. Puede que todo el cine amateur, observacional, impresionista, metraje encontrado, casero, no nazca de Joseph Cornell, pero lo parece. Como casi nadie ha visto sus películas, ni tan siquiera en los EE.UU, exceptuando sus alumnos Stan Brakhage, Jonas Mekas, Larry Jordan, Bruce Conner, Anger, Markopoulos, Kuchar, etc., esa labor de pionero, de precursor, se la asignamos al inconsciente colectivo, ese gran creador en la sombra.

"*En la actualidad es evidente que Cornell, junto con Maya Deren, fue el pionero del cine europeo de vanguardia*" **J. Hoberman**

"*Pienso que la contribución de Cornell al arte del cine excede todo lo que hizo con sus cajas y collages*" **Stan Brakhage**

"*Las película caseras de Joseph Cornell son las invisibles catedrales de nuestra era*" **Jonas Mekas**

“Wild night in el Reno” (1977) George Kuchar

O el cine está en la calle. Sólo hace falta tener los objetivos bien abiertos.

“Crossroads” (1976) Bruce Conner

Algún purista me dirá que es un mediometraje. Como solo me interesa la primera parte, y la segunda parte musicada me parece una basura, pues es un corto.

La octava maravilla del mundo: una explosión nuclear. El corto más bello, y relajante, de la historia del cine.

“Rose Hobart” (1936) Joseph Cornell

El padre impotente del cine underground americano.

El inventor de la técnica del found footage (metraje encontrado), y del jump cut de Godard (montaje a saltos). Aunque nadie se lo reconozca.

Otros con sus actrices favoritas se hacen manualidades. Cornell se hace un collage, y a pelo.

“Power of ten” (1977) Charles y Ray Eames

Un corto sobre la relatividad de las cosas. Tiene la particularidad de tener el travelling más largo de la historia: 100 millones de años luz.

“Toot, Whistle, Plunk and Boom” (1953) Walt Disney

Es innegable la influencia del estilo UPA, estilo que a su vez sale del genial dibujante-ilustrador Saul Steinberg, ya se sabe que el arte es transformación, y todo lo que no es tradición es plagio. Una maravillosa historia de la música y del nacimiento de sus instrumentos.

“Duck Amuck” (1953) Chuck Jones

¿El mejor Merry Melodies?
¿El más inteligente?
¿El más existencialista?

En mi opinión, sí.

Cuando lo vi me recordó a “Broken down film” de Tezuka (que probablemente junto con “Jumping” sea su mejor corto experimental), que también es una reflexión sobre la propia animación.

“The skeleton dance” (1929) Ub Iwerks

Lo mejor, lo más oscuro, y lo más grotesco, que ha hecho Disney nunca, por desgracia después de esta rareza se les fue la mano con la miel, exceptuando al outsider Pinocho, y al atormentado Dumbo.

“King size Canary” (1947) Tex Avery

Cosa bastante rara, en este corto coincide todo el mundo, la obra maestra de Tex Avery, y ciertamente lo es, el más disparatado, exagerado y surrealista corto, del ya de por sí disparatado, exagerado y surrealista Avery, el coyote y el correcaminos a lo bestia.

“How a mosquito operates” (1912) Winsor McCay

Uno de los más grandes dibujantes de todos los tiempos, sin él no hubiera existido Moebius ni su imitador Bilal, por poner un ejemplo, y que realizó unas cuantas joyitas de animación, mi favorita: “How a mosquito operates”, que es considerado el primer corto de animación de terror, que puede exagerado, pero ciertamente el jodido mosquito es cuanto menos inquietante.

“Bambi meets Godzilla” (1969) Marv Newland

Lo que Castro no se atrevió a hacer en la crisis de los misiles.
El corto más antiyanqui de la historia del cine.

“Rooty toot toot” (1951) John Hubley

Obra maestra del inimitable estilo UPA. Estilo imitado hasta la saciedad posteriormente, que se caracteriza por la inclusión del arte moderno en la animación, sin que lo parezca. Posteriormente su inclusión sólo lo parece.

“For the birds” (2000) Ralph Eggleston

La obra maestra de Pixar.
El patito feo se rebela.

“Billy´s balloon” (1998) Don Herzfeldt

El corto de animación más cruel, brutal, bestial, y salvaje de la historia de la animación, y a mayores un parte, recomendado para los amantes de los niños, y de los globos.

“A quemarropa” (1967) John Boorman

Reconozco que como buen amante del cine negro clásico americano, tenía mis serios prejuicios respecto al cine negro americano de los 60 y 70, que casi globalmente se podría calificar de "cine negro crepuscular", ese exceso de distancia, de cinismo, era algo que me irritaba. Como buen adolescente absolutista, todo tenía que ser una verdadera tragedia, sin espacio para la ironía, para el humor. Lo que no impidió que supiera apreciar películas como “Chinatown”, “El largo adiós”, “Harper”, "Bullit", "El gato conoce al asesino", “Código del hampa”, “Brigada homicida” o “El detective” y “Hampa dorada”, dos grandes películas (o no, no las he vuelto a ver) de Gordon Douglas genialmente protagonizadas por un desencantado Frank Sinatra. La única que no pude conseguir en esa época fue “A quemarropa”, tampoco la echaba de menos. Con los años, precisamente esa distancia, esa ironía, es lo que las hace más valiosas, más disfrutables, más actuales. Una película tan compleja como “La noche se mueve” o como “The driver”, es dificilmente abarcable para la mente, mirada, a medio hacer de un adolescente. Si no llega a ser por Jim Jarmusch, que reconoce abiertamente, cosa bastante inhabitual, que la mayor influencia, inspiración, de su película “Los límites del control” es “A quemarropa”, probablemente no me hubiera vuelto a acordar de ella.

Desde luego que una vez vista la influencia en la película de Jarmusch no es anecdótica que digamos, no llega a ser un calco, pero casi. “Los límites del control” me sigue pareciendo una buena película, supongo que el hecho de que esté rodada en España me la hace si cabe más simpática, pero en comparación con la de Boorman, directamente inspirada en “Anómina de asesinos” (1965) de Orduña, es una película de andar por casa. Su principal valor reside en lo que destaca Jarmusch, su artificiosidad, es una película abstracta, irreal, como las más grandes de Jules Dassin (10:30), Syberberg (Ludwig) o Schroeter (Eika), los cuatro se pasan la realidad por el forro, la verosimilitud les trae sin cuidado, hacen ficción pura y dura, cada uno de sus planos está al borde del ridículo, del precipicio, pero siempre logran salir airosos, como Val del Omar, no se puede decir lo mismo de algunas películas de Orduña, Mur Oti o Almodóvar. Quien busque un cine negro americano diferente, trasgresor, como el de las mejores de Melville, Deray o Corneau, que le eche un vistazo a esta pelicula, digna del Seijun Suzuki más arrebatado, y a la vez más contenido.

“David and Lisa” (1962) Frank Perry

La versión adolescente, en todos los sentidos, de “Lilith” de Robert Rossen.

“Something Wild” (1961) Ralph Meeker

“Baby Doll” sin baby, ni doll.

“Nothing but a man” (1964) Michael Roemer

Neorrealismo negro a la americana, es decir, con negros. Solo un peldaño por debajo de “Come back, Africa” de Rogosin y “Mirt Sost Shi Amit” de Gerima. Al mismo nivel que “Sombras” de Cassavetes.

“John and Mary” (1969) Peter Yates

Cinema verité a la americana, es decir, ficcionando, riéndose del cinema verité francés.

“A patch of blue” (1965) Guy Green

Antiracismo a la americana, es decir, con ceguera. Sirk sin Sirk, Stahl sin Stahl, Penn sin Penn.

“Smile” (1975) Michael Ritchie

Lo que debiera haber sido "Prêt-à-Porter" de Altman, y no es.

Cómo escribir un guión a lo Darín Morgan

Decálogo:

1-Toma una historia “anormal” o extravagante, y trátala con total normalidad, o al revés, muestra la realidad de forma anormal.

2-Escoge como tema central la frustración sexual, o la incapacidad de controlar (y modificar) el destino, estamos todos solos.

3-Aderézalo con diálogos inteligentes con segundas y terceras intenciones, añade algunos guiños cinéfilos y referencias a casos paranormales “reales”.

4-Respetar todas las convenciones de género, en apariencia, para reírte de ellas, también llamado manierismo o ironía.

5-Ríete de la mano que te da de comer, y de ti mismo.

6-Convierte la realidad en algo irreal, confunde percepción y verdad, la verdad es tan subjetiva como la realidad, ver no es creer, sugestión.

7-No dar explicaciones, no responder preguntas, solo plantearlas, algunos misterios no deben ser revelados, dejar un margen de ambigüedad entre racionalidad e irracionalidad.

8-Anticipar el final sin que lo parezca, mediante pequeñas pistas.

9-Que las apariencias engañen, y que los prejuicios sean eso, prejuicios.

10-Escribir el guión.

“The bed you sleep in” (1993) Jon Jost

La película más emocionalmente, formalmente, intensa, tensa, que he visto nunca. Una emoción contenida, distanciada, que cuando estalla, lo hace de manera tan elegante, desdramatizada, que no altera para nada la etérea, nostálgica, fluidez con que discurre toda la película. Una genial colección de codas, tan maravillosas como las de Ozu, como las de Wiseman en “Belfast, Maine” (1999), que explicitan los sentimientos de los inexpresivos protagonistas, que los funden con la naturaleza, y que no ejercen solo como respiros entre secuencias, sino que son la esencia de la película, su columna vertebral. Por lo que el drama, la tragedia, las partes narrativas, casi se podrían considerar como las verdaderas codas. Codas dialogadas en las que Jon Jost hace un verdadero despliegue de talento, huyendo del castrador plano-contraplano convencional, yo hablo tú hablas, inventando soluciones formales diferentes, precisas, para cada diálogo, haciendo un uso del espejo tan complejo, bello, como el de Dreyer en “Gertrud”. A pesar de la calma aparente, de la apacible cotidianeidad, de las relajantes imágenes de la naturaleza, de la desapasionada pasión con que mueve la cámara, la tragedia se intuye desde el principio, como en las películas de Lynch, de Tarr, y no solo por la inquietante, hipnótica música, sino por la tensión espacial y temporal de los planos, que siempre tienen un final inesperado, innovador.

“The bed you are sleep in” es una película experimental clásica, limpia, en la que las fracturas, rupturas formales, son transparentes, el pescado radiactivo, la camioneta fantasma, la carretera desdoblada, las transparencias, etc., no añadidos, pegotes. Incluso cuando son más aparentes, como el deslumbrante, virtuoso, plano secuencia en travelling del bar, digno de figurar en “Talking to strangers” (1988) de Rob Tregenza, una sucesión de planos secuencia de nueve minutos, que no pasa de ejercicio formal, lo que en ningún momento es la película de Jon Jost, que es anti-pretenciosa, honesta. Una película luminosa, relajada, ecologista, para reflejar el costado oscuro del sueño americano, del capitalismo. La mezcla perfecta entre la extrañeza de Lynch, Sayles o el Egoyan de “Exótica”, con el ascetismo formal, trascendental, de Clarke, de Hellman, de Tarr, y el impresionismo cerebral de Benning, de Hutton. Resumiendo, una de las 10 películas más importantes, brillantes, de la historia del cine independiente americano, a la altura de “Milestones”, “11x14” o “Stranger than paradise”.

“Nunca pienso en tramas, en la narrativa. Pienso que pensar en eso es tóxico. Pienso sobre la vida. La “historia”, el ambiente o lo que sea que pase sale de ahí.” **Jon Jost**

“All the Vermeers in Nueva York” (1990) Jon Jost

El Capitalismo es una rapiña entre burbujas. A finales de los 80 y principios de los 90 la que estalló fue la burbuja de la Bolsa y la del Mercado del arte, dos burbujas elitistas por definición. Por supuesto los paganos de la crisis fueron los de siempre, los pobres, pero también las elites, la pedrea estuvo repartida. La burbuja Inmobiliaria sin embargo sólo ha afectado a los pobres, ya que en todo momento fue horizontal, la estafa se produjo en la base y no ha afectado a la cúspide. “Los Vermeers en N.Y.” es una parábola en forma de comedia romántica sobre la crisis de los 90 focalizada en sus actores principales, un broker y una aspirante a artista. Una historia de amor fallida, aunque correspondida, que tiene como detonante, y fulminante, la belleza, el misterio de un cuadro de Vermeer, la secuencia más bella, fascinante, de la historia del cine americano. La capacidad para generar extrañeza, fascinación, con la forma, sublimando las digresiones, es parangonable a la de Antonioni, a la de Manoel de Oliveira, si Woody Allen, “Manhattan”, es la palabra, el escapismo burgués, Jon Jost, “All Vermmer in N.Y.”, es la imagen, el sonido, la libertad, la profundidad abierta. Los 80 fueron de Jim Jarmusch, el principio de los 90 fueron de Jon Jost, el gran tapado del cine americano independiente, el más europeo.

“Weather diaries” (1986-1990) George Kuchar

Odio los diarios no ficcionados, ya sean escritos o filmados, son insoportablemente pretenciosos, insulsos, amanerados, un descarado, narcisista, ejercicio de autobombo. Una ridícula colección de pensamientos y/o cotilleos supuestamente profundos e improvisados, una estúpida glorificación de la insustancialidad, de la fatuidad, en la que el amanuense juntaletras, juntamimágenes, siempre sale favorecido, y sin aristas, en su propio espejo. Cualquier diario escrito, filmado, por un hombre mayor de 10 años en el que el diarista no aparezca meando, masturbándose o cagando, no me lo creo, la escatología es inherente, definitoria, del ser humano, hombre. Razón por la que amo “El diario secreto de Adrian Mole” de Sue Townsend, “Cartas de un sexagenario voluptuoso” de Miguel Delibes, “Monólogos de un hombre incierto” de Lorenzo Soler, y los diarios meteorológicos de George Kuchar. Por primera vez un diario filmado, no ficcionado, en el que el protagonista se dedica a desprestigiarse, a salir deliberadamente feo, soez, tanto por fuera como por dentro, tanto en contenido como en forma. Con esa supuesta dejadez, suciedad, vulgaridad de tintes épicos, en el envoltorio, que no es más que una estudiada estrategia de distanciamiento, de extrañamiento, llena de humor, de honestidad, de lenguaje en estado bruto, pre-gramatical.

“Sister my sister” (1994) Nancy Meckler

Asumo por mi condición de hombre, al menos me bautizaron con nombre de hombre y tengo colita, mi cuota de responsabilidad en la sojuzgación de las mujeres a lo largo de la historia, aunque no haya participado de forma directa o indirecta en ello, mi salvajismo siempre ha sido unisex, no distingue género, edad, ni condición social, soy un demócrata del mal, y a veces también del bien. Esto viene a cuento de que a mis antepasados los hombres, los machitos ibéricos, apenas hay por donde cogerlos, y no seré yo quien les justifique, más bien me repugnan, pero conviene no olvidar que hubo cientos de miles de mujeres, machistas y no machistas, que colaboraron, y siguen colaborando, en ese sojuzgamiento, utilizando a otras mujeres como esclavas tanto para el servicio doméstico como para el cuidado de los enfermos. Se me dirá que son tan trabajadoras como el resto, con su contrato y su cotización, y que obtienen una justa retribución por sus esfuerzos, ya. Como todo el mundo sabe el trato que reciben estas personas dista mucho de ser educado, correcto, siendo tratadas en general, en el mejor de los casos, de manera condescendiente, paternalista, como si fueran seres inferiores, con esa familiaridad tan forzada de las personas con posibles, o en el peor, y más habitual, con desconsideración, continuas humillaciones, como si fueran animales o directamente mierda.

Si esto sigue siendo la norma, imaginad como sería antiguamente, en el siglo XX, en el XIX. Dos siglos en los que las mujeres eran las reinas de la casa, y ese reinado lo utilizaron en muchas ocasiones para comportarse como auténticas tiranas, sobre todo con sus camaradas de sexo. Eso de que las mujeres nunca han tenido poder es una verdad a medias, de puertas para afuera no desde luego, pero de puertas para adentro muchas si lo tuvieron y no lo emplearon con mucha empatía y justicia que digamos. La literatura decimonónica, victoriana, escrita por hombres y por mujeres, está plagada de dictatoriales y cínicas mujeres de clase alta, de terroríficas amas de llaves, de sanguinarias monjitas y directoras de colegio, de hiperposesivas y manipuladoras madres, se ve que la igualdad en el mal siempre ha existido. Pues bien, la película trata de todo esto, de las mujeres cabronas y de las mujeres humilladas y ofendidas, de las mujeres que compran tiempo, libertad, a costa del tiempo, libertad, de otras mujeres, de las mujeres locas, que ser feminista consiste también en eso, en condenar a las mujeres cabronas, machistas, grilladas, y como la directora es una mujer, a mayores lesbiana, supongo que nadie verá en esta película una especie de fustigamiento misógino. También es una película sobre la represión de la alegría, de los instintos, de la castradora, represiva, religión, pero por encima de todo es una bellísima, etérea, película de amor.

En cuanto a la forma, tan delicada, sutil, contenida, sensual (hay secuencias de inocente, tierno, romanticismo palote), como una buena película de Terence Davies, de Alain Cavalier, de Robert Bresson, si a Bresson le hubiera dado por mover la cámara con la elegancia, pasión, precisión, del Peter Jackson de “Criaturas celestiales”, con la que tiene mucho que ver, creo. Hablo de cuando Mertzer está inspirada, muchas veces, muchos minutos, casi todos, cuando no lo está se queda en teatral, en televisiva, hablamos de una debutante. La película ganó el Premio del Público en el ex-festival de cine SEMINCI, cosa que en los 90 era todavía cierta garantía de calidad, ya no, ahora todo es nivel CINEMANÍA, FOTOGRAMAS, DÍAS DE CINE, BOYERO, GARCI, MARÍAS.

“Inside / Out” (Dentro / Fuera) (1997) Rob Tregenza

La Santísima Trinidad del cine independiente americano actual, en su vertiente menos fronteriza, vamos que básicamente utilizan actores, o más bien modelos, es Jim Jarmusch, Jon Jost y Rob Tregenza, Wiseman y Robert Downey Sr. son sus propias cinematografías. El primero seguro que le suena a casi todo el mundo, es el más accesible con diferencia, y cada vez más, desde “Dead Man”, y con la excepción en parte de “Los límites del control”, no da pie con bola, “Extraños en el paraíso” y “Noche en la tierra” a estas alturas parecen hechas por otro director, lo que paradójicamente, o no tanto, le está acercando al público más mediocre, al de dame un contenido que la forma ni la intuyo. El segundo, el más pretencioso de los tres, seguro que no os sonará ni de oídas, a pesar de que “All the Vermeers in New York” (1990) y “The Bed You Sleep” (1993), probablemente sean, junto con la presente, las dos mejores, y formalmente más poderosas, ricas, complejas, películas independientes del cine americano de los 90, una década tirando a brillante. El tercero sin embargo, a pesar del apoyo explícito del vampiro Godard, enamorado de su genial debut, “Talking to Strangers” (incluso se encarga de producir “Inside / Out” y de facilitarle dos de los actores de “For Ever Mozart”, Fréderic Pierrot y Bérangère Allaux, además de incluir un plano de “Talking to Strangers” (1988) en el capítulo 2A de “Histoire(s) du Cinéma”), es un perfecto desconocido, tanto en España, como en los Estados Unidos. Y eso que como Rogosin o Mekas, su labor va mucho más allá de la dirección, también es un activista cinematográfico, un distribuidor (“Cinema Parallel”) del cine europeo más radical, más formalista, desde Haneke a Tarr, pasando por Rivette o el propio Godard. Conviene recordar que Rob Tregenza trabajó como director de fotografía y operador de “Werckmeister Harmonies” (2000), una película profundamente influenciada por “Inside / Out”, no es casual el absoluto protagonismo de la cámara, del plano secuencia, las dos características en las que Tregenza es un auténtico virtuoso, maestro, a la altura de Ophuls, Jancsó, Tarkovski, Angelopoulos, Cassavetes, Altman o el primer Garrel, evidentes referencias, afinidades. De hecho su última película, “Gavagai” (2016), podría entenderse como una especie de “Nostalgia” mejorada, depurada. Por supuesto esta radicalidad formal le ha alejado por completo de los circuitos comerciales y le ha recluido casi en exclusiva al circuito festivalero, que como todo el mundo sabe, es la forma más directa de enterrar a un director, de alejarlo del espectador.

La abstracción nunca puede ser punto de partida, el origen de nada, a la abstracción se llega, si se llega, de puntillas, no por las bravas, y de manera deliberada. El término está tan desvirtuado, manoseado, que se aplica exclusivamente para definir a cualquier película, o batiburrillo de imágenes y sonidos, supuestamente anarrativa, de la cual uno no se entera de nada por exceso de confusión, de mixtificación, de cripticismo, de símbolos. Justo lo contrario de lo que es la abstracción, que convierte cualquier cosa en incomprensible por exceso de comprensión, de compresión, de desnudez, reduciendo el contenido a su forma, integrándolos, confundiéndolos, llevando el lenguaje, la narración, del símbolo al signo, al trazo, como las pinturas rupestres, que aíslan, aplanan, un elemento común, cotidiano, despojándole de su significado común. Lo que llevó al extremo Robert Bresson en su película más abstracta junto con “El dinero”, “Lancelot du Lac”, lo que hace Tregenza en “Inside / Out” con las mismas armas, el sonido y el fuera de campo, que utiliza como elementos de extrañamiento, de confusión, dejando en el espectador la permanente duda de lo que es real y de lo que es locura, de quién está dentro y de quién está fuera, el te crees que sales pero entras de Carmen Martín Gaite.

Dialéctico recurso formal que está en total consonancia, comunión, con el contenido, las silenciosas aventuras y desventuras de un conjunto de locos, o de cuerdos que se hacen pasar por locos. Si a eso le sumamos los hipnóticos y elegantes movimientos de cámara, los sinuosos y desequilibrados trávellings, la inconcreción del punto de vista, ¿subjetivo? ¿objetivo? ¿omnisciente?, la estructura narrativa clásica que se cuestiona, destruye, desde dentro,la sensación de irrealidad espacial, temporal, que provocan los virtuosos planos secuencia, Tregenza logra el extrañamiento perfecto, la abstracción perfecta, sin necesidad de hacer dislocaciones con el montaje, ni puzzles con el guión, exactamente lo mismo que consigue cum laude en el primer plano secuencia de "Talking to Strangers", el mejor plano secuencia anarrativo de la historia del cine. Y a mayores Tregenza lo hace con un surrealista sentido del humor, hasta el punto de que "Inside / Out" se puede considerar una especie de remake versión comedia formalista de "Alguien voló sobre el nido de cuco". Cine abstracto con punta, con chicha.

“Streetwise” (1984) Martin Bell y Mary Ellen Mark

Los milagros se trabajan, la espontaneidad también. Pon de repente una cámara delante de un grupo de chicos de la calle y obtendrás un conjunto de silenciosas estatuas. Currátelo, conócelos, escúchalos, no los juzgues, y tendrás como resultado un trozo de vida, alegría y sufrimiento a pelo. La evolución del camino emprendido por “El limpiabotas” (1946) de Vittorio De Sica, continuado por “El pequeño ladrón de Ulan Bator” (1991) de Nansalmaagin Uranchimeg, y culminado, de momento, por “Children Underground” (2001) de Edet Belzberg. En este caso el trabajo previo no fue premeditado, no iba encaminado a hacer una película, sino un reportaje fotográfico, de la humanista Mary Ellen Mark, recientemente fallecida, una de las mejores fotógrafas, fotógrafos, de todos los tiempos, no suficientemente conocida por el tipo de temas que retrataba con su empática cámara, la cara-b del sueño americano, de la vida en general (gran parte de sus extraordinarios trabajos se pueden ver en su página web: http://www.maryellenmark.com/books/books.html), como la genial Vivian Maier. El reportaje, “Streets of the Lost” (1983), fue publicado en LIFE con gran éxito, y de ahí a la película solo había un paso, el de preguntar a su marido, el director Martin Bell, si le apetecía hacer una película, un caso similar al de la pareja artística bien avenida, hasta que dejaron de estarlo, y se notó en las películas, sin ella eran mediocres, la gran fotógrafa Ruth Orkin y el director Morris Engel (“Little Fugitive” (1953), “Lovers and Lollipops” (1956)). Por suerte, acertaron en el tratamiento, no trataron de trasvasar, de manipular, el material, convirtiéndolo en ficción, como posteriormente hicieron de manera fallida en “Corazón roto” (1992). Respetaron la pureza del material que tenían entre manos y se limitaron a observar, a ejercer de acompañantes silenciosos, empleando la distancia justa, precisa, sin guión, con un deslumbrante montaje invisible de Nancy Baker (alguien tendrá que explicar científicamente la razón por la que casi todos los grandes montadores de la historia del cine son mujeres), como en las mejores películas de Rogosin o Wiseman.

En lugar de centrarse en el sensacionalismo, en el morbo, hablamos de chicos de la calle, con lo que eso implica, mendicidad, prostitución, pequeños hurtos, peleas callejeras, drogas, alcoholismo, focalizan la película en sus sentimientos, pensamientos, sufrimientos, chulerías, fanfarronerías, camaradería, maravillosas risas, desoladoras lágrimas, entrañables conversaciones, devastadores silencios. Por supuesto, siempre que hay un grupo de personas, en este caso niños viejos de Seattle, la cámara se enamora de alguno de ellos, el imponderable llamado fotogenia, TINY, la encarnación de Gelsomina (Giulietta Masina, “La Strada” (1954)), es decir, que ríe cuando llora, que llora cuando ríe, en una niña prostituta de 14 añitos, aunque aparente muchos menos, lo que convierte su historia en todavía más terrible, la tristeza infinita de su mirada, su eterna cara de enfadique, es imposible encontrarla en un actor. Un consejo, no tratéis de averiguar que fue de estos niños con los años, si la película ya de por sí es terrorífica, sin necesidad de ridículos sustitos y de litros de sangre, su secuela, “Tiny: The Life of Erin Blackwell” (2016), es para cortarse las venas, por muy roto que esté un juguete, siempre queda algo que poder destrozar, quemar.

CALIFORNIA SPLIT (Racha de suerte) (1974) Robert Altman

Una apología del juego, del juego por el juego, en la que el dinero en el fondo es lo de menos. El juego como forma de vida o como simple evasión, hobby. Gould es el artista del juego, alguien para quien todo en la vida es juego, gira alrededor del juego, ganar no es el fin, solo un aliciente, gasolina, para seguir jugando, no importa a qué. Es un jugador integral, devoto, su motor vital, su destino, desde que se levanta hasta que se acuesta, su única obsesión, devoción, no ve más allá. El sexo, o las mujeres, cuestiones muy secundarias, el descanso entre ruletas, entre apuestas. Por el contrario Segal es un artesano del juego, alguien que juega para evadirse de su gris rutina, que busca emociones que no encuentra en su día a día, que cree que una buena racha le puede transfigurar, transformarle en otro, y que cuando descubre que ganar no pasa de ser un efímero orgasmo, abandona, se busca otra evasión. Por supuesto Altman se decanta por el primero, por el vividor, y al segundo, el sufridor, le deja más de lado, cae peor. En la forma tiene la gracia de las mejores películas de Cassavetes pero sin su tendencia a estirar por estirar, aquí la fluidez, continuidad, es absoluta, una ruleta que no deja de girar.

HEATHERS (Escuela de jóvenes asesinos) (1989) Michael Lehmann

Mal que le pese a los críticos, y a unos cuantos millones de cinéfilos acomplejados y prejuiciosos, el cine comercial americano con adolescentes, que no para adolescentes, de los años 80 (“Curso 1984” (1982), “Juegos de guerra” (1983), “El Club de los Cinco” (1985), “St. Elmo punto de encuentro” (1985), “Teen Wolf, de pelo en pecho” (1985), “Todo en un día” (1986), “La chica de rosa” (1986), “El chip prodigioso” (1987), “No puedes comprar mi amor” (1987)), supone la cumbre del existencialismo, del nihilismo, occidental (luego vino la decadencia, el cine indie pre-adolescente de pederastas para pederastas). De hecho fue la espoleta del movimiento más anarquista, suicida, anti-sistema, anti-vida, de la historia de los Estados Unidos, el Grunge, el anti-Cristo de los Hippies. Sin esta película no existiría “Nirvana” ni el video-clip de “Smells Like Teen Spirit”, sin esta película Kurt Kobain no se habría suicidado, los americanos son monitos de repetición, de imitación, como buenos conductistas. A partir de aquí la cuesta abajo sin frenos del cine americano comercial en general, y del cine con adolescentes en particular. Basta comparar esta película, esta farsa, este esperpento, esta genial comedia negra sobre el bullying, la gordofobia, la homofobia, el elitismo, el clasismo, la anorexia, la bulimia, el suicidio, con la pretenciosa, autista, superficial, excrecencia de Gus Van Sant, “Elephant” (2003), ya no digamos “Last Days” (2005), que en el fondo es exactamente lo mismo, salvo la forma, lo único que le importaba a Gus van Sant, y a los que le encumbraron artificialmente en los 90 y principios del siglo XXI. “Heathers”, la gran explosión, o implosión, final del cine de los 80, a lo “Pierrot le fou”, es el retrato más fiel, cruel, del infierno que supone la adolescencia para los impopulares, y para los populares, vamos para todo el mundo, salvo para los soñadores, los vírgenes, los únicos que llegan al mundo adulto con alguna posibilidad de no reventar al llegar a los cuarenta. “Heathers” es una bomba de racimo contra el sueño americano, contra el sistema capitalista, y desde sus mismas entrañas, Hollywood, algo completamente impensable en la actualidad, donde solo hay hueco para pueriles películas de superhéroes destinadas a subnormales que dedican su vida, y sus escasas neuronas, a jugar a videojuegos, a hatear en las redes y consumir porno. Hasta el suicidio, el yihadismo, es algo más digno, vital.

TRUE CONFESSION (Confesión sincera) (1937) Wesley Ruggles

Dos mitos cinéfilos muy asentados, el cine realizado durante la dictadura de Franco es fascista, y el cine americano después del Código Hays (1934-1968) es un alarde de conservadurismo. Pues ni una cosa ni la otra, ambas dictaduras despertaron el ingenio, se siguieron haciendo películas trasgresoras, pero con la diferencia de que ahora eran más sutiles en su rebeldía. Lo que se perdió en transparencia se ganó en profundidad, en inteligencia. Y al igual que sucedió en España y en Italia proliferaron las comedias, las sátiras, el humor negro, aunque todavía haya críticos y cinéfilos actuales que sigan sin cogerlas el punto, vamos que son incapaces de captar la ironía, el sarcasmo, son más de lecturas literales, superficiales. A esta película le pusieron el sambenito de screwball, comedia romántica alocada, y como no lo es, ni lo ha sido nunca, pues se sienten defraudados, estafados. Que sea una genial reflexión sobre la incapacidad de discernir entre la verdad y la mentira, sobre la diferencia insalvable entre ley y justicia, que raramente coinciden, les deja indiferentes, hubieran preferido una tontorrona guerra de sexos en la que al final la mujer siempre acaba pasando por el aro, a lo "La fiera de mi niña", que es al feminismo lo que la Rociito a la violencia de género. Esta película inauguró, además de ser la cumbre, el humor negro en el cine clásico americano, y solo por eso tendría que ser admirada, y respetada, por el común de los espectadores, que deberían dejarse de prejuicios de género, y de estúpidos juicios críticos absolutos del tipo Wesley Ruggles no le llega ni a la suela del zapato a Lubitsch, a Leisen, a Capra, a Cukor, a La Cava, a Hawks, a Sturges, a Wilder y a McCarey, cosa que no es cierta, ni de lejos, basta comparar los mediocres resultados de Leisen con la misma pareja protagonista ("Candidata a millonaria" y "Comenzó en el trópico"). De hecho, junto con Negulesco en menor medida, Ruggles, y su fiel escudero el guionista Claude Binyon, es el gran tapado de la gran comedia clásica (12 para la Paramount), no digo alta comedia porque hasta en eso es un innovador y al menos en esta película subvierte por completo el género, se ríe incluso del machismo, de la maternidad, de la lucha de clases, de la pena de muerte. Digamos que esta película la firma el italiano Luigi Zampa, o el Berlanga de "El verdugo", y no hubiera desentonado para nada. La película por supuesto tuvo problemas con la censura, algo que la honra, pero como estaba protagonizada por la inofensiva pareja de clase obrera Carole Lombard-Fred MacMurray, en su última, y mejor con gran diferencia, aparición conjunta, habían realizado otras tres comedias "románticas" ("Candidata a millonaria" (1935), "La princesa de Brooklyn" (1936) y "Comenzó en el Trópico" (1937)), pues la dejaron pasar, total el espectador no iba a ser capaz de calibrar su carga destructiva, anti-sistema. Y no se equivocaron, en la actualidad la película se califica de comedia tontorrona, simplona, lo que viene siendo un efecto espejo de libro.

"*Una figura con curvas siempre ofrece un montón de ángulos interesantes."*
Wesley Ruggles

TEAM AMÉRICA (Equipo América) (2004) Trey Parker

Toda parodia supone un homenaje, aunque sea envenenado. Implica conocimiento, devoción, tiempo, blasfemar forma parte de la religión, es su manifestación más destilada, una oración a la contra. Si una parodia no funciona como película de género, si no respeta su estructura no hay nada que hacer. Una parodia es una voladura controlada desde dentro, una improvisación que parte de un estándar. Solo puedes reírte del patriotismo, del nacionalismo, del terrorismo, haciendo una película patriota, nacionalista, terrorista. En la superficie claro está, la película es una farsa, una sátira, porque muestra cómo se ven los americanos a sí mismos, o cualquier otro país, el típico efecto borrachera, desde el punto de vista de cómo les ven los demás, los amigos abstemios del borracho. Todo patriotismo, todo nacionalismo, llevado al extremo, resulta ridículo, pueril. Todo narcisista, todo egocéntrico, llevado al extremo, resulta patético, infantil. Y en esta clasificación caben tanto los políticos, como los actores, como los periodistas, psicópatas del ego. "Team América" es una enmienda total a la incultura de los superhéroes, de los buenos y los malos, un cuestionamiento absoluto del buenismo de postal, del populismo, de izquierdas y de derechas. Pero no olvidemos lo fundamental, es una comedia, una genial comedia, tan destructiva, autocrítica, como "Borat", en la que cuando menos te lo esperas sueltas una carcajada, lo mismo que pasa con su serie nodriza, "South Park", y su serie excrecencia, "Robot Chicken". "Team América" es una bomba de racimo que desde fuera puede parecer un simple petardo. Una anarquista actualización del espíritu de los "Thunderbirds" (1965). América del norte es una gran caja de muñecas, de moñecos. Las marionetas, los títeres, recuperan su histórica función contracultural, anti-sistema.

COLD FEET (Pies fríos / Cuatro igual a dos) (1983) Bruce van Dusen

La gran diferencia entre las comedias románticas de Rohmer y las comedias románticas americanas, neoyorquinas, en su vertiente indie, yupi (su cumbre formal es "All the Vermeers in New York" (1990) de Jon Jost), es la absoluta falta de pretenciosidad, de amaneramiento, al menos hasta que llegó Linklater, el Rohmer de los chinos, y en parte el Mumblecore. Existe el mismo caos existencial, las mismas indecisiones, amorosas, laborales, personales, pero lo que no hay es una sucesión de monólogos filosóficos, ni amores inter-generacionales, vamos proto-pederásticos, como sucede también con las películas de Woody Allen, el cabrón tira al monte. En estas sencillas, realistas, películas, los cuernos (o casi cuernos, hablamos de parejas casi separadas, el peligroso interín llamado "vamos a tomarnos un tiempo") no son tanto un fruto, una consecuencia, del furor sexual, de los irrefrenables instintos, sino más bien de la crisis de la mediana edad, y del desgaste, rutina, aburrimiento, de las parejas, de los matrimonios. Lo que en una película latina, comedia madrileña (la vertiente patria de las comedias neoyorquinas, "El baile del pato", "Cuerpo a cuerpo", "Pares y nones", "Todo es mentira", etc.), sería posesión, pasión, sano despendole, aquí no pasa de inercia, de intermedio entre indecisiones, el sexo no es más que una excusa, un trampantojo. Los tochos no son tomados como una tragedia, como un drama de rasgarse las venas a mordiscos, total no pasan de vulgar huida hacia delante, no son ni traición, algo impensable en la mentalidad cristiana. Iba a decir judeo-cristiana, pero no, la comedia neoyorquina es casi un chiringuito judío, salvo el irlandés Edward Burns ("Los hermanos McMullen", "Ella es única"), y las americanadas, para bien, de Manuel Summers, "Ángeles Gordos" (1982), y Fernando Colomo, "La línea del cielo" (1983), lo siento Truebas, lo vuestro no pasa de fallida asimilación cinéfila. No me imagino una película de Rohmer, en la que una de sus divas pre-adolescentes se suene los mocos, o tome sus propias decisiones, errores. Como sucede con las protagonistas femeninas de "Almost You", Marissa Chibas (con esa sonrisa te puedes morir, incluso vivir, tranquilo) y Blanche Baker son para llevárselas a casa, de visita, tampoco nos pasemos. El azar cartesiano rohmeriano es inasequible al inocente capricho sentimental de los americanos. ¿Queda claro que prefiero la simpleza americana al racionalismo francés, o tengo que haceros un croquis?

P.D: Los amantes de los micrófonos visibles la vais a gozar.

ALMOST YOU (Tal para cual) (1983) Adam Brooks

Me gustan mucho los árboles, pero creo que me gustan más los pezones, probablemente junto al agua sea el mejor invento del siglo XX. Supongo que ser sietemesino sin necesidad de incubadora ha influido en esta altruista afición. El momento pezón, insinuado bajo un liviano suéter rosa, de Karen Young es muy bonico de ver, lo mismo que sus dientes separados. De hecho vi la película con la única finalidad de volver a fascinarme con Brooke Adams, la inquietante protagonista de "Días de cielo" de Malick, y salí de ella ligeramente desencantado con Brooke, y enamorado de Karen (también guionista y directora de dos cortos, el más conocido "Pesky Suitor", el debut en el cine de Claire Danes) y del pelo de Laura Dean (la Lisa de "Fama"), enamorarse platónicamente es gratis, y no computa como infidelidad. Sin cuernos no hay comedia romántica, o anti-romántica, que se precie. Así que hablamos de una comedia romántica canónica, con ribetes de tragedia. Comedia no porque eches carcajadas, ni porque haya situaciones, diálogos, graciosos, sino porque todo se asume con cierta ligereza, indiferencia, sin montar pollos, crímenes pasionales. La vida, el amor, lo toman como viene, sin hacerse demasiadas preguntas, ni falsos dilemas morales a lo Rohmer. Digamos que es un existencialismo de baja intensidad, un nihilismo compatible con el romanticismo, con el capitalismo, la protagonizan parejas con profesiones liberales, seudo artísticas, yupis-pijos-hipsters, no perroflautas antisistema. Lo que es histerismo, histrionismo latino en Léaud, el alter-ego del enano pichabrava Truffaut, se transforma en pachorra con amargura, en parsimonia con frustración, en Griffin Dunne, el calco americano de Léaud. El protagonista de tres comedias americanas fundamentales de los años 80, casi consecutivas, ésta, su hermana gemela al ralentí (y eso que la monta Sally Menke, la montadora de Tarantino) "Cold Feet" (1983), y "Jo, ¡qué noche!" (1984). Como aliciente deciros que ganó el Premio Especial del Jurado, en la categoría drama (¿?), en el Festival de Cine Independiente de Sundance de 1985, la edición más espectacular de toda su historia, también ganaron premios "Stranger than Paradise", "Blood Simple" y "Streetwise". Si os gustan las películas, personajes, historias de amor, sencillas, entrañables, sin florituras de guión, ni formales, a lo "Friends" pero con adultos, esta es vuestra elección, indecisión.

AN UNMARRIED WOMAN (Una mujer descasada) (1978) Paul Mazursky

El feminismo en España ha perdido por completo el oremus. Desde que se ha convertido en un negocio, muy lucrativo, sueldos por encima de los 100.000 euros, ya no lo reconoce ni la madre que lo parió. La otrora búsqueda de la igualdad, objetivo que sigue siendo justo, válido, aunque el feminismo subvencionado ya no lo persiga, se ha transformado exactamente en todo lo contrario, en la persecución por cualquier medio, incluso judicial, de la desigualdad, del trato de favor. Buscar la igualdad redactando leyes desiguales, injustas, es un completo contrasentido, una negación del feminismo, crear un ministerio que se llame de igualdad en el que solo hay mujeres, lo mismo. Duele decirlo, pero en España el feminismo, lo mismo le pasa a la izquierda en general, ya no existe, es hembrismo, sectarismo, puro y duro, odio irracional, interesado, al hombre. Sin desigualdad no hay negocio, se acaba el chollo. En alimentar el odio al hombre les va el sustento, la supervivencia. Seguiré luchando contra el machismo, y contra este "feminismo", la misma perra con idéntico collar. Y que mejor manera de hacerlo que reivindicando la primera, y la mejor, gran película feminista del cine americano, feminismo del bueno, del que denunciaba el machismo, y mostraba el camino de la liberación de la mujer. Que básicamente consiste en hacer lo que le venga en gana sin atenerse a las expectativas, limitaciones, de los demás, no solo de los hombres, las mujeres también saben ser muy castradoras, talibanas, vampiras. Incluido el sexo, pasar de ser un simple objeto de deseo, a sujeto activo, deseante. La película recoge este doloroso proceso, el del paso de la pasividad, de la seguridad del a mesa puesta, también llamado matrimonio, a la independencia, afectiva y económica, con humor, sarcasmo, crueldad, sin enarbolar falsas banderas amoratadas ni rompeduras de sujetador. Mazursky, el Sautet americano, deja que sus personajes femeninos se equivoquen, lloren de frustración, de rabia, son heroínas sin capa, con complejos, debilidades e indecisiones, vamos humanas, personas unisex sin lenguaje exclusivo.

HEXED (Linda, loca y peligrosa) (1993) Alan Spencer

Si me dan a elegir entre un buen polvo y una buena carcajada, escojo con los ojos cerrados, con los ojos abiertos a lo mejor me lo pienso, no creo, una buena carcajada. Incluso aunque el polvo fuera con Adrienne Shelly, el gran mito erótico del cine independiente americano de los 80/90, la pelirroja protagonista de “La increíble verdad” (1989) y “Confía en mí” (1990), ambas de Hal Hartley, el clon del vampiro Godard. La propia Shelley hizo sus pinitos en la dirección-guión tratando de emular sus éxitos con Hartley con escasa suerte, pericia, a pesar de que a “Sudden Manhattan” (1996) la bautizaron como la “Jo, ¡qué noche!” (1985) protagonizada por una mujer. Que va a ser que no, lo único salvable de sus películas es su aniñada presencia, más que suficiente para algunos stalkers, para mí no. En cambio esta película (en la que Adrienne hace un entrañable papel secundario, que aún así no eclipsa el papelón de la exótica Claudia Christian, que demuestra que no solo sabe chillar, que es más que graciosa) sí que es la versión absurda de la película de Scorsese, digamos que es “Jo, ¡qué noche!” como la hubieran realizado los hermanos Abrahams (“Aterriza como puedas”, “Agárralo como puedas”) en sus inicios, la genial por momentos “Police Squad!” (1982). Es decir, sucesión de gags surrealistas aparentemente blancos, a lo Jerry Lewis, con cientos de pequeños detalles secundarios que pasan desapercibidos si no estás atento al 100%, en plan viñeta de Ibáñez (el director Alan Spencer fue el creador y guionista de la serie “Sledge Hammer!” (1986), una parodia de Harry el sucio, de Mike Hammer, en la línea de “Superagente 86” y de "Police Squad!"). En cuanto al contenido, por mucho que la propia película se publicitara como una parodia de “Instinto básico” o “Atracción fatal”, más bien es una relectura alocada, negra, de la moñas “La vida secreta de Walter Mitty” (1947), que venía a ser la historia de un pobre hombre que se inventaba otra vida para poder sobrellevar la sensación de fracaso. Aquí también fantasía y realidad acaban confluyendo, demostrándose de nuevo que lo peor de los sueños es lograrlos. Si vuestra vida es una mierda, no desesperéis, ni luchéis por salir del pozo, haceros pasar por otra persona, crearos una biografía desde cero, mucho más barato y creativo que vivir de verdad, algo que está muy sobrevalorado.

GILDA LIVE (En directo) (1980) Mike Nichols

Como buen español, soy prejuicioso. Como mal español, siempre trato de sepultarlos a base de conocimiento, de curiosidad. Y el prejuicio más asentado, extendido, tanto en España como en el resto del mundo, es que las mujeres carecen de sentido del humor, que por razones casi biológicas están incapacitadas para ejercer de humoristas. La estadística, la historiografía, no engañan, los fríos datos objetivos son incontestables. En el imaginario colectivo universal no hay ninguna mujer humorista conocida, ninguna. ¿Injusto? Pues sí, porque las hay, y porque hay que preguntarse las razones de este ninguneo. Que haya habido pocas mujeres dedicadas al humor tiene una sencilla explicación, las mujeres a lo largo de la historia han sido educadas en la discreción, en la corrección, en la sumisión, tres características incompatibles con el humor, que es transgresor, provocador, antisistema, por definición. En cuanto la mujer empezó a salir del castrador ámbito de lo doméstico, en cuanto empezó a socializar en los Salones, el humor también afloró en sus espíritus, un humor que siempre había estado larvado, reprimido. Las escritoras empezaron a hacer uso de él pero con limitaciones, solo les estaba permitido un tipo muy concreto, la ironía, el humor chabacano, escatológico, verde, era patrimonio exclusivo de los hombres, las mujeres no podían ser vulgares, solo elegantes, recatadas.

Con el nacimiento del cine, del slapstick, del humor físico, la cosa empezó a cambiar lentamente, muy lentamente. Pese a excepciones excepcionales como la gran Mabel Normand, la primera gran humorista de la historia, se codeaba con Chaplin, la mujer en el cine mudo seguía ejerciendo un papel completamente pasivo, de objeto amoroso, de reclamo sexual. La situación en el sonoro tampoco cambia demasiado, solo las mujeres fatales, Greta Garbo, Mae West, Lauren Bacall, y las fierecillas domadas, Katherine Hepburn, Carole Lombard ("Confesión sincera"), la segunda gran humorista de la historia, pueden permitirse la ironía, y el resto el papel de tontas rubias, graciosas y alocadas, de Lucille Ball a Marilyn Monroe. Estereotipo que sigue intacto en la actualidad, Cameron Diaz, Jennifer Aniston, Lisa Kudrow, incluso en España, donde Patricia Conde, ligera evolución de Fedra Lorente "La Bombi", lo clava. Con la liberación de la mujer en los años 60-70, de la mujer americana, no nos pasemos de optimistas, gracias al hippismo y al feminismo, las cosas empiezan a cambiar. Carol Burnett tiene su propio programa de variedades, "The Carol Burnett Show" (1967), un hito comparable al posterior de "Las chicas de oro" (1985), o en la misógina (¿alguien recuerda a alguna humorista en "Flying Circus"?) Gran Bretaña "The Tracy Ullman Show" (1987) y "Keeping Up Appearances" (1990). Barbra Streisand y Goldie Hawn (Meg Ryan) protagonizan películas, Goldie (Meg) perpetuando el rol de rubia inocente, y Barbara llevando a cotas sublimes el de pesada despistada, "¿Qué me pasa Doctor?" (1972), "Combate de fondo" (1979). Elaine May ("The Heartbreak Kid", "Ishtar") dirige comedias, Lina Wertmuller ("I Basilischi") en Italia.

Y Gilda Radner, Guilda Radna, la mejor comedianta de todos los tiempos, a la altura de Andy Kaufman, siendo la mejor con diferencia de la primera etapa del mítico programa televisivo "Saturday Night Live" (1975-1980), la cuna de todos los monologuistas-humoristas españoles, sobre todo los más politizados, sin olvidar a los omnipresentes Monty Python. De hecho es aquí en España donde más se la ha plagiado, José Mota, Joaquín Reyes, y sobre todo Silvia Abril, no saben hacer otra cosa. Fue la única mujer humorista integrante de la versión teatral de la revista satírica "National Lampoon" (el resto eran John Belushi, Chevy Chase, Bill Murray, Brian Doyle, Harold Ramis (sí sí, el director de "Atrapado en el tiempo" (1993), y principal artífice de la serie canadiense de sketchs "Second City Television" (SCTV), solo en su

primera temporada) y Richard Belzer), el germen de SNL (más Steve Martin, “Un tipo solitario”). Aunque en SNL había más, Jane Curtin, Laraine Newman, ninguna tiene su vis cómica, su desparpajo, su dominio de la escena, de los silencios, de las miradas, su facilidad para crear diferentes personajes, Judy Miller, Barbara Wawa, Rhoda Weiss, Lisa Loopner, Roseanne Roseannadanna, Emily Litella, todos igual de entrañables, de geniales. Aúna todas las disciplinas artísticas, era una genial cantante, bailarina, música, payasa, en el humor físico no tiene parangón, solo se la puede comparar con Lina Morgan, nuestra mejor comedianta (tampoco hay mucho donde elegir, la pionera Luisa Esteso, Mari Sampere, a la que nunca le he visto la gracia, la displicente Rosa María Sardá, la descerebrada Paz Padilla, Yolanda Ramos según el día, Eva H. muy al principio, y la brutal Victoria Martín, cuando lo era, ya no). Pues todas esas virtudes, y muchas más, se pueden apreciar en esta maravillosa película, que en principio se iba a llamar como su espectáculo en Broadway “Gilda Radner: Live from New York”, antología musical de sus mejores personajes en SNL, en todos los casos mejorando los sketches originales. La obra maestra absoluta de las películas que recogen una obra en directo (no solo de Stand-Up, vamos Club de la Comedia), que en general no pasan de vulgares registros. La judía Gilda Radner en continuo estado de gracia, dejando para la posteridad lo mejor de sí misma en el momento cumbre de su carrera (sin olvidar sus delirantes intervenciones en “The Muppet Show”), y el más bajo de su vida, tenía graves problemas de bulimia-anorexia. A partir de ahí el declive artístico, y la felicidad vital, se casa con el cachondo de Gene Wilder ("El jovencito Frankenstein" (1974), "Sillas de montar calientes" (1974), "El expreso de Chicago" (1976), y todas las películas con Richard Pryor), que la dirige en su peor etapa, “Una fuga muy chiflada” (1982), “La mujer de rojo” (1984) y “Terrorífica luna de miel” (1986), Radner no pudo expresarse del todo en cine, o no a la altura de Madeline Khan. Y de repente la diagnostican un cáncer de ovarios, del que moriría con 42 años solamente, no sin antes convertirse en una activista del diagnóstico precoz del cáncer, y escribir su autobiografía, “It´s Always Something” (1989), que no pudo ver publicada. En la actualidad todavía existen los “Gilda´s Club”, creados por Gene Wilder, familia y amigos, unos centros que sirven para ayudar y orientar psicológicamente a las familias con cáncer. Volviendo al principio, si después de ver esta película, seguís pensando que no existen grandes humoristas mujeres, el problema es vuestro, que sois unos siesos, unos tristes, unos descastaos.

“*Las noticias nunca significaron nada para nosotros en “SNL” porque siempre las mirábamos para ver cómo satirizarlas. Nada en nuestra vida personal era sagrado. Lo usábamos todo como material para el programa. Lo más importante eran esos noventa minutos en directo el sábado por la noche. ¿Qué importaba que todo el mundo se estuviera desmoronando mientras pudieras encontrar una broma o inventar una escena? Millones de estadounidenses vieron lo que hicimos, y fue un momento mágico. Creíamos que éramos inmortales, al menos durante cinco años. Pero eso ya no existe. Ahora suceden cosas reales.”* **Gilda Radner**

EAGLEHEART (Corazóndeáguila)
(2011-2014) Andrew Weinberg y Michael Koman (Serie)

Hay personas a las que hace años que no ves, y que si la vida te las vuelve a poner en el camino, que no tiene porqué, si la vida te las apartó es por algo (no soy tan pretencioso como para pensar que soy yo quien las ha apartado, aunque aparentemente lo haya hecho), tienes la seguridad, o al menos la convicción, de que todo será como antes, que habrá un reconocimiento, complicidad, inmediata. Hacía muchos años que le había perdido la pista a Chris Elliott, a Chris Peterson, desde la mediocre "Cabin Boy" (1994), y en cuanto he visto su careto, lo bueno de los feos es que envejecen mejor que los guapos, a peor es imposible que vayan, y eso que hablamos de un pelirrojo, y escuchado su voz, doblada (Alberto Mieza, el mismo que doblaba a Ross Geller, "Friends"), la misma que tenía en "Búscate la vida" (1990-1992), ya me sentía como en casa. Las personas que te han hecho reír nunca se olvidan, por eso los humoristas son los amigos perfectos, y puedes volver a ellos cuantas veces quieras, quien comparte tu sentido del humor comparte tu forma de ver la vida, de sentir, de mear. Obviamente ha envejecido, siempre más que uno mismo, por alguna extraña razón, reacción, siempre te ves más joven que el resto de tus contemporáneos, pero su careto de amargado, de desprecio absoluto, de asco infinito, a la altura de Rick Mayall, Steve Coogan y Steve Martin, sigue ahí intacta. Quedarse calvo de jovencito imprime carácter, amargo, resentido, pero carácter. Aunque no hay que confundir la cara con la realidad, la cara no es siempre el espejo del alma, no se elige nacer feo. Como Chris Peterson, el protagonista de "Búscate la vida", era un fracasado de libro, tan entrañable como Ignatius Reilly ("La conjura de los necios"), pues era lógico pensar que Chris Elliott también lo era, y va a ser que no. Antes de la serie había ganado cuatro premios Emmy, compartidos, como guionista del mítico programa de variedades "El Show de David Letterman" (el refugio de la segunda gran generación americana de humoristas, de la primera (1975-1980) fue SNL), donde también actuaba desarrollando diferentes personajes (hay muchas recopilaciones en este canal https://www.youtube.com/@dongiller), gérmenes de Chris Peterson y de Chris Monsanto. Ocho años tocando pelo, 1982-1990, que para un alopécico siempre es un plus. Y después de la serie, y a pesar del fracaso absoluto (su actuación fue nominada a los Razzies, los Oscars de lo peor del año) de "Cabin Boy", con el mismo equipo de guionistas de la serie, y producción de Tim Burton, siguió, sigue, participando en muchos programas, películas y series. Lo más recordado su colaboración en la temporada 20 (1994-1995) de "Saturday Night Live" (tenéis el programa casi completo aquí: https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22SNL%22&sort=titleSorter); sus papeles en "Atrapado en el tiempo" y "Algo pasa con Mary" (estuvo a punto de co-protagonizar "Dos tontos muy tontos"), en ambas nominado como actor secundario en los American Comedy Award; escritor de cinco libros, incluida su narcisista autobiografía, "The Guy Under the Sheets" (2012); casado desde 1986 con la misma mujer, y paridor, es un decir, de dos preciosas retoñas, una actriz-directora, Bridey ("Clara´s Ghost", en la película sale toda la familia), y la otra humorista, Abby (SNL). Así que fracasado, lo que viene siendo un fracasado canónico, un Chris Peterson de la vida dependiente y sin pareja que vive en casa de sus padres, como que no es. Que tampoco pasaría nada, fracasar voluntariamente, o incluso involuntariamente, no deja de ser una forma de éxito, de autoconocimiento. Vivir para adentro no es una mala forma de vivir, aunque desde fuera nadie lo comprenda, ni falta que hace. Que cada cual viva como quiera, como pueda, o como le dejen, que suficientemente tenemos con sobrevivir como para ponernos a juzgar a los demás. Chris Elliott, con los años, lo que ha

perdido en histrionismo, en infantilismo, tampoco mucho, lo ha ganado en sutileza, contención, y como hablamos de una serie que parodia al inexpresivo Chuck Norris (el origen está en la sección de Koman, "Walker, Texas Ranger Lever", para "Late Night with Conan O´ Brien") pues esa evolución viene de pel-las que diría Juncal. La diferencia entre el descerebrado Chris Peterson, y el descerebrado Chris Monsanto, es solo el apellido, el resto es la comedia de situación, la soap-opera, “Búscate la vida” transformada en una delirante serie de acción gore, 34 episodios de 10 minutos, en los que no hay tiempo ni para alargar las carcajadas. Obviamente no está a la altura (bueno, a partir del capítulo 5, la obra maestra “El abrazo de la muerte”, sí (salvo la tercera temporada que es una mierda), cuando Andrew Weinberg y Michael Koman desbarran, sobre todo Andrew, le hacen sombra al mismísimo Darin Morgan) de “Búscate la vida” (el personaje de Brett se merienda la serie), si los milagros se pudieran repetir ya no serían milagros, pero Chris Elliott demuestra que volver se puede volver, aunque sea con la frente marchita, y el aspecto alimonado, amojamado, de Pablo Motos.

NATHAN FOR YOU (Nathan al rescate)
(2013-2017) Nathan Fielder (y Michael Koman) (Serie)

Cuando un humorista decide emprender una serie es porque ya tiene los huevos pelaos de hacer reír. Todo en esta vida, incluso el humor, requiere de una cierta mecánica, costumbre. La improvisación tiene mucho más de técnica que de inercia. Hasta dejarse llevar tiene un componente racional, voluntarioso. Dicho lo cual, hay personas para las que el humor es como mear, casi un acto fisiológico, y otras que necesitan forzarlo, guionizarlo, hasta en el mínimo gesto, inflexión de la voz. Esta revolucionaria serie es un compromiso intermedio, hay un trabajo de campo previo, unas bases, una tormenta de ideas, y un fuerte componente de azar, de dejar que las bromas, los gags, los diálogos, fluyan, en plan cámara oculta. Fruto de esa improvisación trabajada, hay un guión abierto, surge la chispa, el milagro del humor con mayúsculas. Digamos que lo que ya hizo Manuel Summers en los 80 con su trilogía "To er mundo" (cuyo origen era la saga de películas belgas ochenteras, "Los dioses deben estar locos") pero con un humor, con unas intenciones, más elevadas, profundas. Summers utilizaba un humor más grueso, chabacano, y Nathan Fielder, el Kaufman canadiense, un humor más negro, sutil, más típicamente británico que americano. Se nota la sombra alargada de los Monty Python, que tanto influyeron en los cómicos yanquis y canadienses (el programa de skteches "Second City Television" (SCTV) (1976), ramificación canadiense del SNL), aunque no hay que olvidar que la revista MAD (donde triunfó por todo lo alto el español Sergio Aragonés) es de los años 50 (su trasvase televisivo de los 90 en forma de programa de sketches satíricos, MADtv (1995), tiene su punto, al menos en la primera temporada (Nicole Sullivan se sale), disecciona las contradicciones buenistas, y estupideces, de los 90, una década muy parecida a la actual (salvo que este humor tan burro en la actualidad sería imposible, habría miles de colectivos ofendiditos), a la perfección, Koman colaboraba). Summers quería descubrir cómo eran los españoles de verdad cuando creían que no les veía nadie, hacer una especie de estudio sociológico, antropológico, del Homo Hispanicus, y el humorista-economista Fielder trata más bien de revelar todo el absurdo, estupidez, hipocresía, de un sistema, el capitalista americano, que ha hecho del consumismo como si no hubiera un mañana, del usar y tirar, del emprendizaje, de la novedad por la novedad, del marketing-coaching vacío, toda una religión, materialista. Si las películas de Summers eran un fiel reflejo de la clase obrera-media del momento, la serie de Fielder es el retrato más ajustado hecho jamás del autónomo, de su inocencia adánica (no están grabados con cámara oculta, hay consentimiento previo pero desconocían que se trataba de una comedia), menos mal que no se ceba del todo con ellos, hay cierta empatía, solidaridad. Un aguafuerte despiadado que no deja de ser una evolución neorrealista, cinema verité, de la sit-com británica "Caída y auge de Reginald Perrin" (1976) (más bien del libro originario de David Nobbs (1975)), que no era más que una parodia del sueño americano, del ascenso y caída de un vulgar empleado que de un día para otro se convierte en un surrealista emprendedor que se hace de oro vendiendo basura, literalmente. El mismo concepto de esta serie, que ridiculiza a los economistas, a los publicistas, a los asesores, a los coach, y por encima de todos a los emprendedores, la versión actualizada de los tontos del pueblo, del timo del tocomocho. Como plantilla audiovisual de la sátira, el tándem Fielder-Koman utilizan todas las exitosas fórmulas de programas de cámara semi-oculta o telerrealidad, del tipo subastas ("¿Quién da más?"), cazadores de antigüedades ("Cazatesoros"), vendedores de segunda mano ("La casa de empeños"), reforma de negocios ("Restaurante indiscreto"), jefes infiltrados ("El jefe"), reflote de restaurantes ("Pesadilla en la cocina"), comida extrema ("Crónicas

carnívoras"), tuneo de coches ("Locos por los coches"), proyectos de emprendizaje ("Proyectos imposibles"), citas a ciegas ("Para toda la vida"), y un largo etcétera. Vamos lo que viene siendo una crítica global de la random-freakie sociedad americana actual, lo que constituye la parrilla completa de los canales temáticos denominados masculinos, que en España también arrasan, Mega, Discovery, Be Mad, etc. Nadie les puede negar que entretenidos, y hasta cierto punto didácticos, son. Pero no solo tiran de pólvora ajena, también reciclan, actualizan, todo su trabajo humorístico previo, el de Nathan Fielder en el programa de sketches políticos "This Hour Has 22 Minutes" (1993), y el de Michael Koman (también co-creador de la mítica "Eagleheart" (2011), la resurrección televisiva por todo lo grande de Chris Elliott ("Búscate la vida"), aunque los mejores episodios sean obra de Andrew Weinberg) realizado durante siete años (2001-2008) en el "Late Night with Conan O´Brien", el hermano pequeño, pobre, del de Letterman, al que sustituyó cuando dejó la NBC. Como resultado, la primera gran comedia de culto del nuevo milenio, un hito difícil de superar (echadle un vistazo también a "The Rehearsal", su derivada Pro).

THE REHEARSAL (El ensayo) (2022) Nathan Fielder (Serie)

Cuando has alcanzado la cumbre de la comedia-reality, del falso documental, "Nathan for You" (2013-2017), solo te quedan dos opciones: tirarte cuesta abajo, repetirte, o pasar al siguiente nivel, la tragicomedia, o en este caso la comitragedia, hacer pasar la comedia por una tragedia. No saber si lo que estás viendo es una tragedia o una comedia, personas reales o actores, si te lo tienes que tomar en serio o se están riendo de ti en tus propias narices. Como hablamos de Nathan Fielder, sabes sobre seguro que es la segunda opción, pero mientras lo ves es inevitable que te siembre la duda. Una duda extensible a la propia naturaleza de lo que estás viendo, ¿un docudrama?, ¿un reality?, ¿una ficción pura?, ¿un guiñol? Todas las opciones caben en tu cabeza, y eso solo lo puede conseguir un genio, del humor, y de la manipulación. Combinar el humor negro con el humor tontorrón, y que en todo momento no creas estar viendo una comedia, sino una ridícula tragedia con sutiles pellizcos de humor, que de tan gruesos se vuelven transparentes, para dar aire al drama, para quitarle hierro. La serie es el alter-ego perfecto de la cara de Nathan, un rostro tan inexpresivo como el de Hello Kitty en el que caben todas las interpretaciones, matices. No es que sea un cara de palo como Keaton, ni simule la inocencia de un Kaufman, es que da la sensación de que ni él mismo sabe hasta que punto una situación es graciosa o dramática, una especie de humor aspérgico, autista. Lo que viene siendo llevar los límites del humor, de la ficción, de la telerrealidad, a su límite real, la delgada línea roja que separa el absurdo de la carcajada. Nathan desnuda al humor del humor para que podamos contemplar lo patética que resulta la comedia inserta en la realidad, lo estúpido que resulta el drama cuando se ve desde fuera, con la distancia del humor, de la tragedia. Para que quede claro de una vez, la serie es el ensayo de un borrador, la escaleta de una realidad, que en manos de otro director, de otro humorista, sería un guión definitivo, una simple ficción. Si el humor es sacudirte las expectativas, darle la vuelta a los tópicos desde los tópicos, "El ensayo" es una continua carcajada abortada antes de salir. De nuevo se constatan dos axiomas de la manipulación, que cualquier cosa narrada con tranquilidad resulta verosímil, y que una mentira se convierte en verdad si se cuenta con convicción, si se cree en ella, la verdad objetiva no existe, solo percepciones. La verdad es una mentira a la que no se le ve la etiqueta, la ficción una verdad con costuras, y el amor una utopía de

baja intensidad incompatible con la libertad. No sé si es la mejor comedia del año, o el mejor drama, pero desde luego es la mejor (salvo el último capítulo, un innecesario rizar el rizo, que vaya a haber una segunda temporada es un sinsentido), a años luz del resto, que han envejecido cien años con su aparición, ya no digamos “El Show de Truman”, “Familia”, “El elegido” no tanto, “Blow-Up” nada. Digamos que es una evolución, vuelta de tuerca, de “Next of Kin” (1984) y “El liquidador” (1991), ambas del también canadiense Etom Egoyan. El día a día de un sociópata, de un esquizofrénico, que no puede vivir sin verse, y el sueño de cualquier paranoico, inseguro, pre y pos pandémico, tratar de controlar, de anticipar, todas las variables de la vida, toda la gama posible de emociones, de reacciones. Hacer de la vida algo acabado, pulido, estable, y no un simple ensayo a base de pruebas y errores, sin vuelta atrás. Un complejo ejercicio de metahumorismo, la cebolla de la impostura, una completa deconstrucción, demolición, del arte dramático-humorístico, del cine como modelo, como reflejo. Un cagarse en el actors-studio, en el sistema Stanislavski, desde dentro, un asumir a regañadientes que la empatía, ponerse en el lugar del otro, es una quimera, un trampantojo. ¿Quién ganará al final, la teoría de juegos, o la teoría del caos?

“Temo haber vivido mi vida como si ello fuera un simulacro. Como si yo tuviera el don de vivir por mí dos veces. De haber dejado a un lado la que importa en prenda de una vez futura, y haber malgastado en borradores la presente.” **Rafael Berrio**

END OF THE ROAD (El final del camino) (1970) Aram Avakian

A priori, no me gustan las rubias, pero como soy una persona de bien, jamás le haría un feo ni a una rubia ni a una pelirroja, en la vida siempre hay que aceptar un cierto grado de sacrificio. Lo que ya me costaría más aceptar es que esa rubia dijese que la Edad de Oro del cine americano es los años 40 y no los 70. A lo mejor con un par de copas de más y en invierno, o en época de berrea, haría una excepción, pero me costaría, lo consideraría un martirio. Los 40 es la Edad Dorada del cine literario, del cine entendido como narración (historia-personajes-cámara invisible), la cumbre de la novela popular en imágenes. Los 70 su Edad Dorada a secas, la década en que el cine americano empezó a cuestionarse a sí mismo, y a los valores asociados al sueño americano, al capitalismo. Y no hablo solo del cine experimental-etnográfico, que desde los 60 hasta la actualidad es casi intercambiable, un magma indefinible de imágenes insustanciales montadas, rodadas, sin el menor sentido del tiempo, del espacio, sino del cine crepuscular, relectura distanciada, politizada, del cine de género, y del cine fronterizo, aquel que desdibuja las fronteras entre ficción y realidad. Esta película es una mezcla de las tres categorías, cine experimental (Conner) fronterizo (Kramer) crepuscular (Altman). Un combo que la convierte a la vez en algo muy accesible, reconocible, y al mismo tiempo en algo muy bizarro, muy absurdo, muy Ionesco, muy Beckett, "Esperando a Godot". Su equivalente musical sería un disco de los también armenios-americanos "System of a Down", que a pesar de las continuas sorpresas, continuos cambios de ritmo, no deja de ser rock alternativo tradicional (lo sé suena paradójico), una ligera evolución de "Rage Against the Machine", otro grupo politizado al extremo. No confundir con el panfletario cine político europeo, casi siempre perpetrado por hijos de papá con remordimiento de conciencia, con subconciencia de clase, al menos en sus películas, en la vida real lo sobrellevaban con diletante estoicismo burgués. Siguiendo con el paralelismo musical, en esta película también lo más importante es el ritmo, su sincopado, contrapuntístico, montaje, se nota que Avakian (que a punto estuvo de desplazar a Coppola de "El Padrino" por inútil, no andaba muy desencaminado, a partir de ahí apenas volvió a trabajar, tampoco es una gran pérdida para la historia del cine, "Cops and Robbers" (1973) y "11 Harrowhouse" (1974) son dos comedias bastante intrascendentes) es quien está detrás del la edición de la película de culto del Festival de Newport, la famosa "Jazz on a Summer´s Day" (1958), de "Lilith" (1964) de Rossen, y que su hermano George Avakian, el encargado de la música, es un legendario productor de jazz (grabó con todos los grandes en Decca, Columbia, Pacific, Warner, RCA). Además de por el montaje, la película se sostiene por el duelo interpretativo del dúo de protagonistas masculino, un histriónico James Earl Jones ("La gran esperanza blanca", la voz de Darth Vader), y un hiperfotogénico Stacy Keach ("Fat City"), el labio leporino mas famoso de la historia del cine, el legendario Mike Hammer. Su hieratismo, su estatismo, rigidez, contrasta con el montaje, y sobre todo con la violencia de las imágenes. Digamos que Keach es la estupefacción, la parálisis, del gregario americano medio, eterno boy-scout, ante el desmoronamiento de todos los valores tradicionales. El estado de catatonia de aquel que no sabe por donde tirar, porque el pasado ya no le sirve como elemento de referencia, de seguridad, de estabilidad, el presente es un caos, un delirio, y el futuro, abortado antes de nacer, ni se atisba. La típica desorientación, inmovilismo, impotencia, de las etapas de transición, post-pandémicas, y la infantilizada, violenta, América con la muerte de Luther King y Kennedy, y la guerra del Vietnam, estaba más perdida, desorientada, que Joe Biden en un mitin. Por supuesto, se estrenó sin pena ni gloria en los Estados Unidos, la calificaron como X por un insignificante desnudo frontal masculino, y en la vieja

Europa ganó el Festival de Locarno, cuando Locarno apostaba por el cine más arriesgado, radical, y no era una Semana Cultural de urbanización. Una película pretenciosamente adulta con apariencia de juego infantil, una alegoría del final de la inocencia, vital, política, de los americanos. “La ausencia” de Peter Handke del cine americano, sin su asiático rigor formal, ni sus agujeros, pero con un plus de nihilismo. América pierde pie.

“La vida no es sino una sombra caminante. Un pobre actor que se pavonea y apura su hora en el escenario y luego no se escucha. Es un cuento dicho por un idiota lleno de sonidos y furia que no significan nada.”

PAUL MAZURSKY, la esperanza de cambiar

La principal diferencia entre los fatalistas-pesimistas-pragmáticos europeos, y los conductistas-inocentes-soñadores, cada vez menos, americanos, la esperanza, ilusión, de cambiar. Una ilusión que roza el milagro, pero que para el americano-ucraniano Mazursky no es algo imposible, utópico. Cambiar no en el sentido del sueño americano, mejorar económicamente, sino en el de crecer, personalmente, espiritualmente. Ser más libre, independiente, pleno. Hablamos de clase media liberal comprometida, personas que aparentemente lo tienen todo resuelto, atado, y que no se resignan a estancarse, a acomodarse, a encerrarse en sí mismos, buscan encontrarse en los demás, fuera de su cuadriculado ambiente burgués, de su zona de confort. Personas emocionales, sentimentales, que siguen creyendo en el amor, en la libertad, como forma de conocimiento, de comunicación. Aunque la infidelidad casi siempre sea el detonante del cambio, el principal catalizador, espejo.

1) *Te quiero, Alice B. Toklas* (1968): Exitoso abogado de mediana edad que no se resigna a casarse sin amor, sin pasión, a vivir sin libertad.

2) *Bob, Carol, Ted y Alice* (1969): Dos parejas de profesionales liberales, atrapadas en el aburrimiento matrimonial, que no se resignan a liberarse, también sexualmente.

3) *Blume enamorado* (1973): Exitoso abogado de mediana edad que no se resigna a perder al amor de su vida, una funcionaria que no se resigna a ser independiente, libre.

4) *Harry y Tonto* (1974): Profesor viudo desahuciado de su casa de siempre, que no se resigna a vivir con sus hijos, y aspira a vivir solo, libre.

5) *Una mujer descasada* (1978): Secretaria de una galería de mediana edad traicionada, que no se resigna a vivir de su ex, a no ser independiente, a no encontrar el amor.

De la generación del "nuevo cine americano" de los años 60-70 (Scorsese, Coppola, Spielberg, Lucas, Altman, Cassavetes, Bogdanovich, Cimino, De Palma, Lumet, Schrader, Nichols, Ashby…), Paul Mazursky es con mucha diferencia el menos conocido y valorado, quizás por ser el único humanista, humorista, el único que no hizo de la violencia, de la venganza y de los clichés del cine de género, más o menos subvertidos, maquillados, su centro. Lo suyo eran las personas, los sentimientos, la realidad. Todos los movimientos, debates sociales, de los 60-70 (feminismo, liberación sexual, hippismo, new-age, sindicalismo, asistencia social, racismo, pacifismo, budismo, veganismo, yoga, drogas, aborto, homosexualidad, gerontofobia…) están insertos en sus películas como parte esencial de la trama, no como discurso, panfleto, de fondo. Mazursky es el gran sociólogo del cine americano, sus mejores películas (las cinco mencionadas anteriormente) son cápsulas del tiempo, fotos fijas de un momento mucho más libre, provocador, desprejuiciado, tolerante, que el actual. Viendo las películas de Scorsese, Coppola y el resto, no aprendes nada sobre el ser humano, sobre las razones profundas de su comportamiento, sobre las contradicciones, paradojas, de

sus sentimientos, son puro fuego de artificio, entretenimiento sin más, por muy resultonas, de culto, que sean. Viéndolas no te conviertes en mejor persona como sucede con Sautet o Armiñán, sus pares europeos, los tres grandes guionistas-directores conocedores de las mujeres. Sus películas no exacerban tus instintos más básicos, primarios, el corrupto, el salido, el psicópata, el sociópata, que todos llevamos dentro. Como su estilo, forma, no es aparente (la cámara y el montaje no son lo de menos pero desde luego no es el centro de atención, sus películas no son una colección de cromos, no hay muchas capturas que hacer), ni excesivamente original, a pesar de ser un gran admirador del cine de autor europeo, sobre todo de Fellini y Truffaut, la crítica europea nunca le ha tomado en serio. Aquí la audacia en los guiones, en las ideas, el sarcasmo, la genialidad en la dirección de actores (Mazursky fue antes actor que guionista), nunca se ha valorado. Nos pone más un encuadre que una carcajada, que un buen polvo. El moralismo, el maniqueísmo, que la complejidad de la paradójica realidad.

"Lo más grande de las películas de Paul Mazursky es que no parecen construidas, parecen surgir de la realidad. Te crees todo, crees que las cosas están pasando de verdad cuando las ves. Es lo más importante de Mazursky, todo el mundo piensa que son documentales. Viendo sus películas ves que nunca sacrifica la inteligencia o la verdad por un ángulo o un plano, no es un loco de la cámara." **Mel Brooks**

Sus cinco mejores películas, en orden de importancia:

1 – AN UNMARRIED WOMAN (Una mujer descasada) (1978)

El feminismo en España ha perdido por completo el oremus. Desde que se ha convertido en un negocio, muy lucrativo, sueldos por encima de los 100.000 euros, ya no lo reconoce ni la madre que lo parió. La otrora búsqueda de la igualdad, objetivo que sigue siendo justo, válido, aunque el feminismo subvencionado ya no lo persiga, se ha transformado exactamente en todo lo contrario, en la persecución por cualquier medio, incluso judicial, de la desigualdad, del trato de favor. Buscar la igualdad redactando leyes desiguales, injustas, es un completo contrasentido, una negación del feminismo, crear un ministerio que se llame de igualdad en el que solo hay mujeres, lo mismo. Duele decirlo, pero en España el feminismo, lo mismo le pasa a la izquierda en general, ya no existe, es hembrismo, sectarismo, puro y duro, odio irracional, interesado, al hombre. Sin desigualdad no hay negocio, se acaba el chollo. En alimentar el odio al hombre les va el sustento, la supervivencia. Seguiré luchando contra el machismo, y contra este "feminismo", la misma perra con idéntico collar. Y que mejor manera de hacerlo que reivindicando la primera, y la mejor, gran película feminista del cine americano, feminismo del bueno, del que denunciaba el machismo, y mostraba el camino de la liberación de la mujer. Que básicamente consiste en hacer lo que le venga en gana sin atenerse a las expectativas, limitaciones, de los demás, no solo de los hombres, las mujeres también saben ser muy castradoras, talibanas, vampiras. Incluido el sexo, pasar de ser un simple objeto de deseo, a sujeto activo, deseante. La película recoge este doloroso proceso, el del paso de la pasividad, de la seguridad del a mesa puesta, también llamado matrimonio, a la independencia, afectiva y económica, con humor, sarcasmo, crueldad, sin enarbolar falsas banderas amoratadas ni rompeduras de sujetador. Mazursky, el Sautet americano, deja que sus personajes femeninos se equivoquen, lloren de frustración, de rabia, son heroínas sin capa, con complejos, debilidades e indecisiones, vamos humanas, personas unisex sin lenguaje exclusivo.

2 – BOB & CAROL & TED & ALICE (Bob, Carol, Ted y Alice) (1969)

Primera película oficial. Y como era de esperar, cuando hablamos de un director honesto, coherente, lleva su propio universo más allá, arriesga más, es más libre. Lo que era más descaradamente parodia en "Te quiero, Alice B. Toklas", aquí es más realista, casi un docudrama, un psicodrama (impagable la escena de la terapia, tan maravillosa como la que aparece en "Blume enamorado" y en "Una mujer descasada", interpretada por el verdadero terapeuta de Mazursky, Don Muhich, habría que hacer un estudio para averiguar la razón por la que los directores judíos sienten semejante pasión por el psicoanálisis, por racionalizar sus instintos, sus sentimientos), que navega constantemente entre la farsa y la comprensión sincera. Formalmente muy desmadejada, irregular, le falta la misma sutileza de los diálogos, la misma profundidad de los sentimientos, pero el contenido es tan bueno, tan complejo, que compensa con creces. Magistral como Mazursky consigue que las situaciones dramáticas se acaben convirtiendo en comedia gracias al alivio del sarcasmo, y las situaciones cómicas en dramáticas, como en la vida real. Algo que no consiguen ni de lejos Rohmer y Truffaut con mimbres muy parecidos. Aquí no hay sentimiento de culpa judeo-cristiano, los cuernos se llevan y se aceptan con naturalidad, los ataques de celos, de posesión, se trascienden a base de humor surrealista. La película es un continuo, y cruel, juego de la verdad, que no termina como el habitual rosario de la aurora de las películas de Fassbinder, sino en forma de catarsis liberadora. Si fuéramos completamente sinceros con nuestros deseos sexuales, no habría matrimonio ni relación de pareja posible. Sin liberación mental, la liberación sexual no pasa de superficial, infantil, deporte de riesgo.

3 – BLUME IN LOVE (Blume enamorado) (1973)

La película sobre relaciones de pareja más sentimentalmente compleja, realista, de la historia del cine. La versión sublimada, también formalmente, de "Bob, Carol, Ted y Alice", "Secretos de un matrimonio" de Bergman con humor, negro, sin la menor pretensión ni juicio moral. Todos los personajes están completamente perdidos, solos, y se aferran a la idea del amor como tabla de salvación, como única forma de dar sentido a sus vidas vacías, insatisfechas, infelices. Hasta aquí lo bueno, lo muy bueno, una hora y media casi perfecta, en la que Mazursky consigue que te encariñes, o al menos comprendas, a todos los personajes, incluso al ególatra, narcisista, de Blume, el cultureta, el profesional liberal, tipo. Es decir, amargado, pretencioso, prepotente, clasista, orgulloso, posesivo, cínico y hedonista. El típico canallita con encanto, con carisma, que tanto le gusta proteger, amparar, a las mujeres, y a los hombres, muchas de ellas, muchos de ellos, masoquistas vocacionales. Las obsesiones, las posesiones, las dependencias emocionales, los celos, las relaciones tóxicas, enfermizas, amor-odio, los sí pero no, los no pero sí, existen, y no son una minoría precisamente, más bien el motor de la humanidad, del arte. La protagonista es una de estas masoquistas, inseguras, patológicas, pero cambia, madura, se descubre a sí misma, y le gusta lo que ve, se siente cómoda, plena, con su nueva piel, y ya no necesita a un hombre en quien diluirse, en quien refugiarse para no sentirse sola, angustiada. La pena es que su ex no ha seguido el mismo proceso, sino el contrario. Al perder a la única persona que sostenía su imagen irreal, idílica, pierde pie por completo, y se aferra al recuerdo idealizado de una relación falsa, no porque la eche de menos, o la ame, sino porque le hacía sentirse alguien, tener cierta conexión con la vida, con el presente. Recuerdo que hablamos de un narcisista, de un ególatra, que siente que todo se le debe por ser él, que nadie tiene derecho a dejar de quererle, de desearle, hasta que él lo decida, y mucho menos ser feliz con otra persona.

La típica persona que se cree imprescindible, una ilusión óptica que desaparece en cuanto los demás toman distancia física de él. Un cobarde incapaz de asumir sus propios errores, o de darles importancia, es más fácil autocompadecerse, victimizarse, la culpa es siempre de los demás, que no son capaces de ver la falta de maldad de sus acciones, tan inocentes como las de un niño con retraso. Si la película fuera un reflejo del machismo, imposible hacerlo sin mostrar a un personaje machista, estaría bien, tendría un pase, pero el director, que incluso interpreta a su mejor amigo y confidente, respalda este comportamiento, cuando le confiesa que ha violado a su mujer no le hace ni el más mínimo reproche, ni siente la menor empatía hacia la víctima. Luego no es una película sobre el machismo y la liberación de la mujer, es una película machista a secas, al menos en su repugnante tercer acto, 25 minutos que no hay por donde cogerlos. Sin ellos sería la obra maestra de Mazursky, con ellos una mierda pinchada en un palo. Luego consejo: cortar la película después de la visita al psicoanalista, ojos que no ven, corazón que no siente. Por mucho que me dé asco el final, soy incapaz de no reconocer la gran valía de todo lo anterior, lo contrario sería ser deshonesto conmigo mismo.

4 – HARRY AND TONTO (Harry y Tonto) (1974)

Cuando se me cayó por completo "Blume enamorado", ahora solo parcialmente, soy más tolerante, la película de Mazursky que ocupó su lugar, que pasó a ser su obra maestra, fue "Harry y Tonto", ahora lo es "Una mujer descasada". El caso es que hacía muchos años que no la volvía a ver, y me sigue pareciendo muy buena, pero ya no su mejor película. ¿Por? Porque tiene un componente sentimental, más bien sentimentaloide, que no me ha gustado, que me recuerda a "Umberto D" (1952) de De Sica, su evidente germen. Por lo demás sigue siendo una genial road-movie, una genial película de aprendizaje crepuscular, de las películas más tolerantes, entrañables, en tratar el tema de la vejez sin condescendencia ni paternalismo, sin victimismo ni quejas. "Harry y Tonto" es una película joven, muy joven, en la que jóvenes y viejos están tratados con el mismo respeto, sin hacer distingos por edad, ni tan siquiera con el tema del sexo, un tabú en las películas con ancianos. De hecho las personas de mediana edad en la película son más viejos en actitud, y en aptitud, que los supuestamente mayores, mucho más luchadores, transgresores e independientes. El grado de comprensión, de comunicación, entre jóvenes y mayores es absoluto, no hay brecha generacional, solo simpatía, empatía, y ausencia de juicios, de prejuicios. La libertad no tiene edad, solo espíritu.

5 - I LOVE YOU, ALICE B. TOKLAS! (Te quiero, Alice B. Toklas) (1968)

La independencia es una actitud vital, no una cuestión económica. Reducirlo a lo material es una forma como otra cualquiera de tratar de diferenciarse, de imbuirse de una cierta superioridad moral. El "nuevo cine español", y el "nuevo cine americano", no encajarían en la definición canónica de cine independiente, cine fuera del sistema, pero lo eran de hecho, supusieron una revolución tranquila, una nueva forma de interpretar la vida, y de expresarla, sin fracturas de lenguaje demasiado radicales. Dinamitar el cine clásico desde dentro, aparentemente con sus mismas armas, cine narrativo, guión, personajes. Ahora el cine independiente trata de combatir al sistema desde fuera, desde los márgenes, vamos que no le hacen ni cosquillas. De hecho ser minoritario se considera un plus, una medallita al valor. Tanto el "nuevo cine americano" como el "nuevo cine español" siguieron un mismo camino: escuelas de cine, fogueo en televisión, escuela de realidad, de precariedad presupuestaria, y paso al cine por la puerta de atrás, cine comercial serie-b, con ambición formal serie-a. Mazursky, como Altman, se quitó el pelo de la dehesa, las ínfulas de autor, como guionista de diversas series y shows televisivos, "Riflemen", "El Show de Danny Kaye", "Monkees". Y no, no se intuía al Mazursky director, ni su feminismo, ni su humorismo, ni su humanismo, ni su hippismo irónico. En su primera incursión en el cine, como productor-guionista, sí, "Te quiero, Alice B. Toklas" podría pasar por una película suya.

¿Y en qué consiste ese "suya"? Pues en diálogos naturalistas, no forzosamente narrativos; situaciones realistas, cotidianas, siempre vistas con cierta distancia irónica, contrapuntística; personajes que son infelices y no saben muy bien porqué, que a pesar de tenerlo todo en apariencia: una pareja o matrimonio consolidado, un buen trabajo, una buena casa, una buena relación familiar, buscan cambiar y no saben muy bien cómo hacerlo, por dónde empezar. Hombres y mujeres correctos, adaptados, atrapados en el sistema, no solo económico, también sentimental. Hombres y mujeres que a pesar de sus represiones, de sus pasividades, de sus indecisiones, acaban cambiando, dejándose llevar, y siempre mucho mejor, o al menos más libres, honestos, más ellos mismos, que cuando comenzaron la película. Lo que viene siendo películas de aprendizaje, o de perfeccionamiento inmoral, suele haber banderillas, la independencia afectiva tiene sus costes, sus riesgos. Una visión abierta, tolerante, anti-pretenciosa, anti-clasista, que de nuevo le emparentan con el mejor Sautet, con Jaime de Armiñán, el único humanista del cine español. Mazursky no juzga, trata de comprender, es empático, no ve el contraste entre el mundo nuevo y el mundo viejo con nostalgia conservadora, reaccionaria, como Ozu, como Ford. Los personajes de Mazursky crecen, maduran, terminan sabiendo lo que quieren, lo que no quieren, y hasta cuando están desesperados, deprimidos, no pierden el sentido del humor, ni de la libertad, incluso para equivocarse: "-*¿Adónde vas? -No lo sé, y no me importa"*. A la película le falta verosimilitud en la transición, sutileza narrativa, emocional, más realismo, tragicomedia, pero aunque la firme Hy Averback, ya es Mazursky (que decidió que su próximo guión lo dirigiría él mismo al no quedar contento del todo con el resultado).

THAT NIGHT (Aquella noche) (1992) Craig Bolotin

"Rebelde sin causa", "Grease", "West Side Story". Si esos tres títulos os han alegrado el ojillo, seguid leyendo. Si os parece que en esas tres películas las mujeres ejercen poco menos que de comparsas, seguid leyendo. Si pensáis que la cinematografía americana es la que mejor ha tratado la pre-adolescencia, y la adolescencia en general, seguid leyendo. Si a estas alturas seguís leyendo, pues seguid leyendo. Por misterios de la distribución española, esta película no se estrenó en cines, lo hizo directamente en VHS años después, y eso que en los 90 cualquier película americana con adolescentes tenía su lugar destacado, y más si estaba protagonizada por Juliette Lewis, que en esa época junto con Wynona Ryder eran Dios. Unas Diosas pequeñitas, muy pequeñitas, pero matonas. Supongo que su aspecto aniñado despertaba el morbo del público más adulto, más salido, su primer gran papel fue haciendo de lolita en "El cabo del miedo" (1991) de Scorsese. Woody Allen, que siempre andaba al quite de este tipo de cosas, como buen pederasta, se fijó en ella, y la hizo protagonizar "Maridos y mujeres" (1992), haciendo el papel que más le gusta a Allen, el de jovencita que casualmente se enamora hasta las trancas de un adefesio como él. El caso es que no seré lo suficientemente salido, porque ni Wynona ni Juliette me parecían unas sex-symbols, en esa época estaba más centrado en las tetas grandes, en las ubres. De todos modos, Juliette todavía no había eclosionado entre el gran público, su año de despegue fue 1992, la de Allen la puso en el escaparate adulto, y a partir de ahí partió la pana con todos los directores más o menos independientes de la época: Lasse Hallström, "¿A quién ama Gilbert Grape?" (1993), se lió con Di Caprio, y con Deep, Dominic Sena, "Kalifornia" (1993), se lió con Brad Pitt, Oliver Stone, "Natural Born Killers" (1994), Kathryn Bigelow, "Días extraños" (1995). De tanto lío se puede inferir que Juliette se metía mucho en el papel, que se implicaba hasta las cachas, y se nota, porque no da la impresión de estar actuando. Los morreos con soniquete de esta película son antológicos, de los que terminan en polvazo, más bien en polvito. por exceso de calentón. Difícil encontrar un personaje femenino más empoderado, sobrado, libre, rebelde. Se nota que la película está basada en el libro homónimo escrito por una mujer, Alice McDermott, *"una no muy buena católica",* con el que fue finalista al Pulitzer en 1987 (la película se inventa un libro completamente diferente, y es algo a su favor, porque aún así no traiciona su espíritu).

Juliette Lewis es la protagonista absoluta de principio a fin, la niña voyeur, la debutante Eliza Dushku ("Buffy"), la espectadora privilegiada, nuestra representante por poderes dentro de la película, que inesperadamente termina eclipsando a Juliette con su mirada desamparada, asombrada, agobiada, con su inocente torpeza de patito feo. Su fascinación por la extrema Juliette Lewis, por sus movimientos, gestos, costumbres, hazañas, inconformismo, seguridad, soberbia, es la nuestra, cualquier mujer-hombre, pre-adolescente, querría emularla, es el modelo de imitación, de superación, perfecto. Recuerdo que en la adolescencia, el periodo de indefinición por antonomasia, pocas personas tienen personalidad, y al resto solo le quedan dos opciones: admirar, o imitar. La pre-adolescente de la película, pasa por las dos fases, el camino más corto para encontrar tu propia personalidad, la soledad, la introspección, conllevan más tiempo, sufrimiento. Todos hemos idealizado a alguien, y le hemos transferido todas nuestras aspiraciones, virtudes soñadas. Héroes-heroínas, personas diferentes, incomprendidas, marginales, que nos hacen vivir de forma vicaria lo que no hemos podido, o sabido, vivir. Para eso sirve también el cine, y el arte en general. "Aquella noche" es una doble idealización, del pasado, principio de los años 60, música, genial banda sonora, con

LaVern Baker, Skeeter Davis, Lisa Fischer, Aretha Franklin, April March, Deborah Harry, etc., coches, hot-rods, geniales derrapajes, trompos, de Juliette, rugido de los motores, ropa, genial estilo Pin-Up, a la manera de la serie "Aquellos maravillosos años" (Juliette Lewis hizo un papel secundario, Delores, la novia de Wayne Arnold, hermano del prota, el virginal Fred Savage) versión adulta, hormonada. Y del primer amor, del amor apasionado, ensimismado, loco, a lo "Romeo y Julieta", el que convierte cualquier lugar del mundo en tu casa, en tu habitación. El que te impele a darte el filete en cada esquina, el que provoca que la vida sea ese pequeño intervalo entre erecciones inoportunas. "Aquella noche", una comedia romántica de aprendizaje, es nuestra gran noche, tan grande, tan intensa, que cuando la vivimos, sentimos, de verdad, nos parece una película, ficción.

LUCILLE BALL, la reina de la comedia

Lo que a efectos prácticos, críticos, equivale a decir una señora que hace reír, y punto. Como si hacer reír fuera lo más sencillo del mundo. Para los críticos hay actrices buenas, y actrices que hacen reír, el segundo escalafón, o tercero, en el segundo estarían las actrices que están buenas. Lucille Ball les debe de descolocar, porque era muy buena actriz (aunque a nivel popular no tiene ninguna película con la que se la identifique, y eso que tiene dos muy buenas, una como co-protagonista, "Dance, Girl, Dance" (1940), probablemente su mejor actuación, que la película sea muy buena ayuda, que muchas de sus actuaciones estén por encima de las películas ("Five Come Back", "Easy Leaving", "The Big Street", "Dark Corner", "Her Husband´s Affairs", y sobre todo "Miss Grant Takes Richmond"), no, y otra como protagonista absoluta, una de las grandes comedias slapstick de los años 50, "Los apuros de Sally"), era más que graciosa, y a mayores una bella pelirroja y una más que decente bailarina, de hecho muchas veces la confundo con su prima, también de origen británico, Ginger Rogers. Lo de buena actriz se lo reconocen, con la boca muy pequeña, con el otro apelativo con el que se la conoce, "la reina de las Bes". De las películas serie B de la R.K.O. y de la Warner, que es tanto como decir estrellita de segunda, de variedades, total hablamos de comedias y de musicales, las hijas tontas del cine, para la crítica, para el público no. Destacar como actriz de películas de segunda fila, o más bien de bajo presupuesto, que no es lo mismo, no siempre con protagónicos, la mayor parte como actriz de reparto, es bastante más difícil que brillar con grandes directores, guionistas, y con toda la maquinaria publicitaria de un gran estudio puesto a tu disposición. Lucille Ball brilló por sí misma, no fue un producto de estudio, ni la chica de ningún director. De hecho que su reinado televisivo sea todavía mayor que el cinematográfico, al menos a nivel popular, en lugar de hacerla mucho más grande, es casi considerado una deshonra, como si la hipermasiva televisión americana de los años 50 fuera un segundo plato. Total la televisión solo es basura, puro entretenimiento de usar y tirar. Lucille Ball no revolucionó el cine, ya estaba revolucionado, aunque no sobraban las mujeres con gracia, ni graciosas, la televisión sí. Lucille Ball estableció las bases del humor en televisión, de las comedias de situación familiares, casi el grueso de los programas más exitosos de la televisión americana desde los años 50. Lucille Ball y no una cadena concreta, porque no era una mera intérprete, controlaba todas las fases de la creación, desde la tormenta de ideas a la posición de las cámaras. Los mejores gags, muchos geniales (la admiraban, y eran colegas, los hermanos Marx, actuó con ellos en "El hotel de los líos", y Buster Keaton), eran ideas suyas, los guionistas se limitaban a estructurarlas. Fue la primera mujer jefa de un estudio, y no solo de forma simbólica, gracias a su respaldo directo existen series de culto como "Star Trek" y "Los intocables".

Lucille Ball abrió el camino a las mujeres humoristas en televisión, que pasaron de ser comparsas, de ser meros objetos sexuales, a las cabeceras de programa, el concepto "el show de" aplicado a las mujeres le pertenece, aunque se le suela adjudicar a su principal discípula, y rendida admiradora, Carol Burnett, "El Show de Carol Burnett" (1967), pionera de las parodias de las Soap Opera, de los culebrones. Incluso en España tuvo una gran emuladora, directamente la calcaba, la gran Lina Morgan, nuestra mejor comedianta, la única que tenía a todo un país pendiente de sus especiales, solo Martes y Trece lograron lo mismo. Para la crítica, la televisión de los años 50 es solo el germen, los balbucientes comienzos, y no la cumbre de nada, aunque las series de Lucille Ball, "I Love Lucy" (1951), "The Lucy Show" (1962), y los programas de humor de Ernie Kovacs y los Hermanos Marx lo desmientan, por no hablar del ventrílocuo salmantino

Mr. Wences. El humor, y los musicales, ya desde los años 30, desde los comienzos del sonoro, alcanzaron cotas de calidad, de genialidad, aún no superadas, sobre todo en el caso de los musicales. Saturday Night Live, y el resto de cómicos americanos de los años 60 y 70, beben a cántaros del slapstick, y de la propia Lucille Ball, que también grababa en directo. Gilda Radner, mi comedianta moderna favorita, no existiría sin ella, fue el modelo a seguir, el referente de todas las cómicas, Lucille Ball en su periodo de máxima popularidad televisiva eran tan famosa, conocida, como el Presidente de los Estados Unidos, era habitual portada de LIFE. Una fama que apenas traspasó la barrera del color, una losa común para todos los grandes artistas que triunfaron en el luminoso, tenebroso, blanco y negro. Dentro del campo de la comedia realizada por mujeres hay seis hitos insoslayables para cualquier cinéfilo, Mabel Normand en el mudo, Carol Lombard en el sonoro (como directoras Lina Wertmüller, "I Basilischi" (1963), y Elaine May, "The Heartbreak Kid" (1972)), Lucille Ball y Carol Burnett, en la televisión, y Gilda Radner ("Gilda Live") y Jennifer Saunders (la serie "Absolutely Fabulous") en la era moderna. Seis tótems capaces de callar todas las bocas, de sepultar todos los prejuicios sobre las mujeres y el humor.

"*No soy graciosa. Los guionistas lo eran. Mis directores lo eran. Las situaciones lo eran… Lo que soy es valiente. Nunca he tenido miedo. No lo tuve cuando hice películas, ciertamente tampoco cuando fui modelo ni cuando hice* I Love Lucy*."*
Lucille Ball

PAULINE KAEL, la crítica más influyente de la historia

En España tenemos a María Luz Morales, que muy influyente no era, es, dudo mucho que nadie haya formado su criterio leyendo sus críticas (he recopilado casi el 100%), aunque sea la mejor crítica/crítico española con diferencia. Ahí radica la diferencia con Pauline Kael, que ella sí influía a los espectadores, y a los directores, incluso al empleado de videoclub Tarantino: "*Para mí, Pauline Kael ha sido tan influyente como cualquier director de cine"*. Influencia que gracias a Dios, a internet, su manifestación en la Tierra, ya no existe, la crítica de cine pinta menos que nada, y es bueno que así sea, hasta mi anticrítica ya es innecesaria, un residuo vintage. Pero no siempre fue así, nadie duda de la influencia de Bazin y de los jóvenes turcos cahieristas, aunque de criterio andaran bastante limitados, y la "nouvelle vague" de nouvelle, de nueva, tuviera lo justo, ni de la relativa influencia (en mi caso ninguna) de figuras individuales como Daney, Ebert, Rosenbaum (su canon es un mal chiste, una ofensa al cine, su top-100 roza la estupidez), y las fronterizas de Bordwell y Burch. Como se puede ver todo un alarde de testosterona, los textos de Susan Sontag y Kristin Thompson nunca han tenido igual eco. Los de Pauline sí, en el ámbito anglosajón, en español apenas se la ha traducido (creo que solo "El libro de Ciudadano Kane", el que arroja su absurda teoría de que el guión era obra exclusiva de Mankiewicz), y casi siempre en hispanoamérica. Influencia en el sentido estricto, todo lo que escribía tenía repercusión, sus libros recopilatorios de críticas se vendían como churros, el primero "I Lost it at the Movies" (1965) más de 150.000 ejemplares, vamos que lo mismo que las autoediciones de los críticos españoles, que no las leen ni las personas a los que se las regalan. Pauline, desde la tribuna privilegiada del "The New Yorker" (1968-1991), la revista más influyente de la progresía americana, llevaba a los espectadores a las salas, ese era su gran poder, y su principal salvoconducto. Que yo escriba lo que me dé la gana, cómo me dé la gana, carece de mérito, ni tengo un público masivo ni vivo de ello ni quiero vivir de ello, Pauline sí, estaba dentro del sistema y aún así cargaba contra el cine más comercial, y escribía cómo le venía en gana, con un subjetivismo feroz, con una sana capacidad para la provocación, muchas veces gratuita, para expresar sus opiniones al margen del consenso general, y de forma incorrecta, completamente personal, la única crítica que puede tener algo de interés. *"No tenía teoría, ni reglas, ni pautas, ni estándares objetivos. No se podía aplicar su 'enfoque' a una película. Con ella todo era personal. Como Bernard Shaw, escribió críticas que serán leídas por su estilo, humor y energía largo tiempo después de que muchas de las películas se hayan olvidado."* (Roger Ebert).

A Pauline se la puede leer al margen de las películas, es más escritora que crítica (su vocación era la escritura, frecuentaba el círculo de los Beatniks, pero al no lograr despuntar, y al tener que dar de comer a su hija, se centró en la crítica), no hace falta coincidir con su criterio, con sus gustos, no la lees para reafirmar tus opiniones, sino para disfrutar con su escritura, con su apasionado, visceral, humorístico, autobiográfico, estilo, lo que en España a muchos les pasaba con Boyero (no es mi caso, hace años le defendía a muerte por provocar, por tocar las pelotas a los aspirantes a críticos, realmente no recuerdo haber leído nada suyo), desconozco si sigue en activo. Mentiría si dijese que Pauline me ha descubierto muchas películas (la conocí y leí hace pocos años), o me ha hecho revalorizar algunos directores, más bien todo lo contrario, cada vez me gustan menos Penn, Scorsese, Altman, Coppola, Peckinpah, De Palma. Su criterio es muy cuestionable, voluble, y profundamente americanocéntrico, como el resto de críticos americanos. Puede que en su día fuera muy revolucionario defender,

apoyar, o destrozar, de forma obsesiva, inmisericorde, determinadas películas, directores, pero el tiempo le ha quitado bastante la razón, salvo en su condena de la política de autores. Su ceguera con respecto a Resnais, a Duras, “Hiroshima mon amour”, a Malick, “Malas tierras”, a Lanzmann, “Shoah”, a Antonioni, “Blow-Up”, a Griffi, “El mar”, a Bresson, “El proceso de Juana de Arco”, a todo el cine formal en general, es descomunal. Algún día me gustaría traducir todas mis críticas favoritas pero se me acumulan los proyectos por terminar y la vida, los ojos, no me dan para más, así que de momento va que chuta con una, “The Heartbreak Kid” (1972) de Elaine May, probablemente la mejor comedia realizada nunca por una mujer.

“El arte de la crítica es transmitir tu conocimiento y el entusiasmo por el arte de los otros.” **Pauline Kael**

Edward Buzzell (1895-1985), el mago de la elipsis

Si de pequeño te dicen no hagas una cosa, la haces seguro. Si te dicen no vayas por ese camino santanderino pegado al acantilado con la bici que es peligroso, vas. Si te dicen no entres en esa casa abandonada que hay ratas, entras. Si te dicen no cruces la Laguna Negra que te puedes ahogar, la cruzas. Si te dicen no entres en esa cueva situada en un cerro que se puede derrumbar, entras. Si se te dicen ni se te ocurra meterte en ese túnel abandonado de la Guerra Civil en la Fuente el Sol que puede haber explosivos, entras. Por eso a determinados cinéfilos nos gusta transitar los caminos menos trillados, los de los críticos, los de las historias del cine, los de las listas generalistas, que ya en sí mismas son redundantes. Encontrar películas, directores, que se salen de la norma, o que siguiendo la norma son desconocidos, menospreciados, es uno de los mayores placeres cinéfilos, una mezcla de sano egocentrismo y de pasión por la aventura. Hay gente que sale al campo a buscar mariposas, níscalos, y otra más urbana que sale a internet a cazar directores malditos, películas de culto. Una búsqueda que si se hace con honestidad, pasión y convicción, vamos que no es coleccionar por coleccionar, figurar por figurar, trae aparejada muchas satisfacciones. La principal de todas, la sensación de que estás haciendo un acto de justicia, de desagravio, que estás poniendo una película, un director, en el sitio que merece, en el que sus contemporáneos no le pusieron. Hay creadores visionarios que se adelantan en décadas al resto, y la labor de los cinéflos comprometidos es encontrarles y difundirles. Una de mis pequeñas grandes frustraciones como cinéfilo era no haber podido descubrir a ningún director americano clásico desconocido, Wellman, Hathaway, estaban infravalorados, pero desconocidos, lo que se dice desconocidos, no eran. Supongo que era una infantil forma de tratar de desmontar a la supuestamente inefable política de autores gabacha. Si encontraba un autor de talla, comercial o de serie b, lo más socorrido, suponía un fallo en el sistema, un punto débil sobre el que poder derribar todo el edificio. Si hay muchos autores desconocidos, no hay autores, solo películas. En el cine menos convencional esa conclusión era una evidencia, son cientos los cantos de cisne, las películas únicas, los directores sin trayectoria ni porvenir. Pretender que la liebre salte siempre, se llama matemáticas, no cine. Solo cuando un director encadena 5 películas notables, el número de la libertad y del despertar espiritual, hay que empezar a tenerle en cuenta, no solo es potra, azar. Pues bien amigos, una frustración menos que me llevo a la tumba, por fin he encontrado mi director maldito clásico gracias a Lucille Ball, que aparece en varias de sus películas haciendo de Lucille Ball, con su propio nombre. Como ya he repetido hasta la extenuación, el cine es elipsis y contrapunto, y si EDWARD BUZZELL es el mago de la elipsis del cine clásico americano, pues estamos hablando de uno de los grandes, porque encima utiliza ese sublime procedimiento en géneros considerados menores como la comedia romántica y la comedia musical (y no hablo precisamente de sus películas con los Hermanos Marx). Que sea prácticamente desconocido, jóvenes turcos sois unos inútiles, tiene su mérito, porque no hablamos de un director de películas serie B, sino de un director de grandes Estudios. Sirva esta pequeña introducción para despertaros el gusanillo, otro día entro en harina, en sus películas. Si Edward Buzzell es un vulgar artesano, mis pupilas son percebes.

A WOMAN OF DISTINCTION (Los escándalos de la profesora) (1950) Edward Buzzell

Por alguna extraña razón que desconozco, casi todos los cinéfilos clasicómanos asocian la palabra feminismo a la película "La fiera de mi niña" (1938) de Howard Hawks. Os refresco la memoria: Una caprichosa niña de papá, Katherine Hepburn, que gracias al domador paleontólogo Cary Grant, acaba convirtiéndose en una mujer hecha y derecha. Como se puede ver, de un feminismo salvaje. Las mujeres con carácter, machirulas, se pueden reconducir a la sagrada femineidad. Más o menos el esquema de todas las comedias románticas de la historia, incluida ésta, al menos en apariencia. Veamos las grandes diferencias, Rosalind Russell es la decana de una universidad, a mayores madre soltera. Vamos que no vive de su papá, aunque viva con su papá, viudo. Que el papá quiera que la niña se case para darle un padre a la nieta, no convierte la película en machista, sería el deseo lógico de todo padre anciano, la hija pasa de los cuarenta, no dejar a su hija sola en el mundo, si fuera hijo desearía lo mismo. No es querer casarla a toda costa porque una mujer sin un hombre no es nada, o sí, en ese caso el padre es quien sería machista, no necesariamente la película. Si la hija se pasa por el forro los deseos del padre, y hace en todo momento lo que la viene en gana sin hacer caso de la opinión de nadie, si la iniciativa de la película en todo momento la lleva ella, y demuestra una fortaleza, resolución, frialdad, a prueba de bombas, la palabra machismo no cabe. En todo momento su relación con los hombres es de igual a igual, e incluso de superioridad, quien reparte ostias como panes, también dialécticas, es ella. El final no es tanto renunciar a su carrera por amor, como renunciar a una vida aburrida, académica, por otra diferente. Nadie en su sano juicio puede pensar que una mujerona como Rosalinda, capaz de cortar la mayonesa con una mirada, con su voz grave y profunda, se va a dejar domesticar, dominar, por Ray Milland, que como Cary Grant, borda su papel de sabio despistado, más el plus de la retranca inglesa, galesa. Humor británico que recorre toda la película, los diálogos tienen más sarcasmo, dobles sentidos, de lo habitual en la comedia americana. Otro punto fuerte es que el humor no se queda ahí, en los diálogos, en los malentendidos, cuando menos te lo esperas la película transita de la alta comedia hacia la locura slapstick, hacia el absurdo. Personajes supuestamente serios, actores muy poco dados a la comedia, se ven envueltos en situaciones inverosímiles, resueltas por el director con la misma inverosimilitud, con chapuceras retroproyecciones dignas de Hitchcock, se nota que detrás del guión anda Tashlin, El Gordo y el Flaco, Porky, "Los apuros de Sally" (1950), slapstick al 100%.

Lo dicho hasta ahora serviría para explicar porqué considero que la película no es machista, y porqué considero que es una gran comedia a secas, no solo romántica, o screwball, de las mejores de los años 50. La química, para nada sexual, entre Russell y Milland es impresionante, son dos morlacos de 600 kilos, no la típica mujer achicada, arrebolada, por el machote, galán, de turno. Pero nada de eso explica el porqué considero a Buzzell un gran director, y la clave está en la fluidez, en las elipsis, en los encadenados, esta película rodada por cualquier otro director tendría que durar al menos una hora más. No es que sea la típica cámara invisible del cine clásico, Buzzell no se limita a borrar las costuras, no hay planos de transición, puentes, puntos muertos. Como si de un contrarrelojista se tratase, trata de ganar segundos en cada plano, en cada curva del guión, la película no desfallece ni un segundo, hay un ritmo constante y fluido, y gracias a las elipsis toda la película es un gran primer acto, algo que es muy complejo de hacer, algo que ningún simple artesano es capaz de hacer, solo un gran narrador.

BEST FOOT FORWARD (La reina de corazones / Con el pie derecho)
(1943) Edward Buzzell

Puestos a forzar paralelismos, si con alguien se puede comparar a Edward Buzzell es con René Clair, ambos transmiten en sus películas idéntica vitalidad, felicidad, liviandad. Empiezas la película con una sonrisa tonta de satisfacción en los labios, el genial primer número de baile, y no la abandonas en todo el metraje. Todos los números musicales son tan sencillos y efectivos como una función de fin de curso de instituto, el grueso de la película transcurre en una habitación, convertida literalmente en una actualización del camarote de los Hermanos Marx, "Una noche en la ópera" (1935), y en un gimnasio, mayor economía de medios es imposible, recuerdo que estaban en guerra, y lo mejor es que no se nota, la fotografía y el diseño de vestuario son maravillosos. Edward en cuanto se retira el león de la Metro, sale como un toro desbocado de chiqueros. No te deja el menor respiro, con un par de planos, de travellings, ya te mete de lleno en la atmósfera de la película. Una comedia romántica musical juvenil (procede de un musical de Broadway con el mismo nombre que triunfó en 1941), ambientada en una escuela militar, en la que el más joven es el propio Buzzell, que se mimetiza por completo con el ambiente. Buzzell es la alegría de rodar, todo en su cámara, en su montaje, parece natural, necesario, espontáneo, como si sucediera en directo. Hasta los números musicales tienen ese componente amateur, de pasión improvisada. Ni tan siquiera Lucille Ball, haciendo de Lucille Ball, riéndose de sí misma, parece que esté actuando, todos son modelos, adolescentes normales y corrientes, haciendo de lo sencillo algo extraordinario. Todos se divierten, disfrutan, y se nota hasta en la manera de andar. Buzzell no necesita a un Gene Kelly haciendo piruetas ni aspavientos para transmitir la felicidad del movimiento, la cámara, los cortes, son su mejor bailarín, sus sencillos travellings de reencuadre, la mejor manera de ahorrarte un plano, su mejor pase de baile.

Y como buen torero, sabe cuando tiene que parar, y templar, las conversaciones las solventa generalmente con planos únicos, fijos, sin absurdos contraplanos, el pecado mortal de Hollywood. Lo que algunos corticos llamarían puesta en escena teatral, y que no es más que emplear la lógica, la de la distancia de seguridad, de intimidad. Aceptar como natural que para representar un diálogo tengamos que identificarnos alternativamente con los dos interlocutores como si fuéramos una especie de cámara subjetiva doble es completamente absurdo, delirante. No podemos ser a la vez narradores y espectadores, pasar de la primera persona a la tercera a capricho, el punto de vista no es un juguete, hay que respetar al toro, al lenguaje. Como siempre en Buzzell, las secuencias se cabalgan para que no haya el menor agujero narrativo, una fluidez que destruye por completo las marcas, los picos, del guión. Es una braga sin costuras, un condón ultrafino que te deja sentir la piel. A mayores, de la parte musical se encarga la orquesta de blanquitos de Harry James, mi big band de swing favorita, acompañaron a Sinatra, Helen Forrest, al batera Buddy Rich, espectacular el primer solo de trompeta del propio James (es quien se encarga de la trompeta de Kirk Douglas en “Young Man with a Horn” (1950) de Curtiz), ¿qué más se puede pedir?

THE YOUNGEST PROFESSION (Cazando estrellas) (1943) Edward Buzzell

Deliciosa, cute, la típica palabra que emplearían los amigos de Garci para definir esta película, y sin que sirva de precedente no encuentro otra mejor para definirla. Deliciosa, un tipo de delicia blanca, blanquísima, para todos los públicos, que hace décadas que desapareció del cine. Una alta comedia de clase media, luego comedia media, co-media para los amigos, que funciona como un reloj, Casio. Metacine de andar por casa con el cualquier inocente cinéfilo, no solo clasicómano, groupie vocacional, puede sentirse identificado. En una triple vertiente, coleccionismo, conocer a tus ídolos, y ser protagonista de tu propia película, por supuesto de enredos, de casualidades. Pasar de espectador a actor, de sujeto pasivo, admirativo, a activo. También se puede leer como una película sobre el choque generacional, pero dándole la vuelta, es infinitamente más comprensiva, condescendiente, con los sueños, imaginación, exageración, de los jóvenes, que con la maldad, retorcimiento, amargura, de los mayores. La maravillosa pareja protagonista, Virginia Weidler (en principio el papel lo iba a hacer Judy Garland) y Jean Porter, dos adolescentes que parecen y actúan como adolescentes normales y corrientes, hablo de la normalidad pre-internet, aunque el histerismo fan en poco ha variado, literalmente se salen, se comen a todas las estrellas que hacen cameos, unas cuantas, Lana Turner, Greer Carson, Walter Pidgeon, Robert Taylor, William Powell. La feúcha con encanto Virginia Weidler, después de ver su interpretación en “Best Foot Forward” (1943), también de Buzzell, en la que se merendaba a Lucille Ball, estaba pidiendo a gritos un protagónico, y está a la altura del reto, aunque sea Patsy, Jean Porter, la amiguísima, la superamiga como diría Dahl, la que se lleva el premio a la mejor jugadora del partido. Su entrañable e histriónica ingenuidad es insuperable, una interpretación deliciosa, me ha poseído Garci. ¿Y Buzzell que tal? Pues como siempre, dándole duro, muy duro, a la elipsis, las palabras aburrimiento, relajación, transición, no entran en su diccionario, Buzzell podría resumir toda la filmografía de Lav Díaz en media hora. Buzzell lo da todo, sea una película mayor o menor, iguala con su talento para la narración, para la concisión, para la dirección de actores, para la comedia ligera, los presupuestos, los argumentos. La clase media de Hollywood se hace con el edificio, lo dicho, delicioso.

SOMETHING WILD (Algo salvaje) (1986) Jonathan Demme

En la vida real, cuando te decepcionan dos veces, no suele haber una tercera. En la cinefilia pasa exactamente lo mismo, cuando dos películas de un director no te gustan, no le sueles dar una tercera oportunidad, y menos si hablamos de un director comercial. Es el caso de Jonathan Demme, nombre que asociaba a “El silencio de los corderos” y “Philadelphia”, dos grandes éxitos de taquilla de los 90 que me dejaban bastante indiferente, sobre todo la segunda. Los deseos de profundizar, de mirar atrás, eran nulos, y si no se llega a cruzar en mi vida la crítica americana Pauline Kael, su principal valedora, reivindicadora (tampoco le gustaba su deriva de los 90), jamás lo hubiera hecho. Y no es que me fíe de su criterio, a quien no le gusta “Blow-Up” soy incapaz de respetarlo como cinéfilo, pero su insistencia me llamó la atención, me despertó la curiosidad. Gracias a “Extraños en el paraíso” (1984) de Jarmusch mis prejuicios contra el cine americano de los 80 eran nulos (bueno, exceptuando las factorías Corman y Troma), que su director favorito fuera Scorsese (esta genial comedia negra es tan grande como "Jo, ¡qué noche!" (1985)) sí que me despertaba algunos, la glorificación de la violencia, de la corrupción, cada vez la soporto menos, digamos que Zampa me abrió los ojos de par en par. Venciendo estos pequeños escrúpulos, en peores plazas hemos toreado, en peores garitas hemos hecho guardia, procedí a ver las películas ochenteras de Jonathan Demme, y saltó la liebre, mejor dicho, el conejo, como sinónimo familiar de coño.

La regla básica de toda relación de pareja es cumplir las 16 ces: complicidad, confianza, confidencialidad, cariño, comprensión, comedia, comunicación, continuidad, comodidad, cercanía, curro, cuartos (jurdo), cama, casa, comida, cultura. Si falla una todo está bien, si fallan dos se puede tirar adelante, si fallan tres se empiezan a complicar las cosas, si fallan cuatro se acerca el final, si fallan cinco la ruptura es inevitable, si fallan seis la ruptura es definitiva, si fallan siete ni la amistad es posible. La situación perfecta para comenzar de cero, para tirarte todo lo que se mueve, la sana aspiración de toda persona cuando sale de una relación tormentosa, tóxica, y que muy pocas veces se suele cumplimentar. Hay un tipo de mujeres que le gustan mucho a los hombres en general, y a los cinéfilos en particular, las locas del coño, un concepto que no tiene porqué ofender a ninguna mujer, a ninguna feminista, es un concepto científico, psiquiátrico. Hay mujeres que están locas, de verdad, no de las qué loca estoy, y que de coño andan sobradas, las típicas a las que Freud les haría una histerectomía. Mujeres peligrosas, antes se las llamaba femmes fatales, porque básicamente están como un puto cencerro, y ni ellas mismas saben por dónde van a salir, tirar. Un factor sorpresa que obviamente le pone a cualquier hombre de bien, los que han hecho de la normalidad, de la comodidad, su modus vivendi. Si la cosa se queda en un piscolabis, en una canita al aire, y no pasa a mayores, no hay mayor problema, las locas del coño son de coño inquieto, coños de mal asiento. Pero si la “los muchachos del barrio” se obsesiona, átate los machos, y repítete a ti mismo, ¿dónde coños me he metido? De todo esto, y de nada de esto, trata esta genial, anarquista, anticomedia romántica de instituto, la libertaria road movie que va a borrar de vuestra frágil memoria el Jonathan Demme de los años 90. Bienvenidos al lado salvaje de la vida, un costado que tienes que pasar bastante de puntillas si quieres llegar a tener canas, aunque ser un bonito cadáver tampoco es una mala opción a corto plazo.

"Lo que me gusta de Jonathan Demme es que busca la poesía en lo hortera, en lo cotidiano. Lo valoro mucho más que las supuestas películas de buen gusto que hace la gente. Hace falta más valor para ser tan poco sofisticado y democrático como él. Y las películas son, una forma de arte democrático. "Something Wild" es la marca de agua de la puesta en escena hipnotizadoramente caótica de Demme." **Pauline Kael**

P.D: La gran sorpresa de la película es que hace un pequeño cameo (hay muchos otros cameos, homenajes, musicales) la vocalista de Suburban Lawns, Su Tissue, "Janitor (Oh my genitals)", uno de los grandes himnos punk de todos los tiempos.

“Sister My Sister” (Mi querida hermana) (1994) Nancy Meckler

Asumo por mi condición de hombre, al menos me bautizaron con nombre de hombre y tengo colita, mi cuota de responsabilidad en la sojuzgación de las mujeres a lo largo de la historia, aunque no haya participado de forma directa o indirecta en ello, mi salvajismo siempre ha sido unisex, no distingue género, edad, ni condición social, soy un demócrata del mal, y a veces también del bien. Esto viene a cuento de que a mis antepasados los hombres, los machitos ibéricos, apenas hay por donde cogerlos, y no seré yo quien les justifique, más bien me repugnan, pero conviene no olvidar que hubo cientos de miles de mujeres, machistas y no machistas, que colaboraron, y siguen colaborando, en ese sojuzgamiento, utilizando a otras mujeres como esclavas tanto para el servicio doméstico como para el cuidado de los enfermos. Se me dirá que son tan trabajadoras como el resto, con su contrato y su cotización, y que obtienen una justa retribución por sus esfuerzos, ya. Como todo el mundo sabe el trato que reciben estas personas dista mucho de ser educado, correcto, siendo tratadas en general, en el mejor de los casos, de manera condescendiente, paternalista, como si fueran seres inferiores, con esa familiaridad tan forzada de las personas con posibles, o en el peor, y más habitual, con desconsideración, continuas humillaciones, como si fueran animales o directamente mierda. Si esto sigue siendo la norma, imaginad como sería antiguamente, en el siglo XX, en el XIX. Dos siglos en los que las mujeres eran las reinas de la casa, y ese reinado lo utilizaron en muchas ocasiones para comportarse como auténticas tiranas, sobre todo con sus camaradas de sexo. Eso de que las mujeres nunca han tenido poder es una verdad a medias, de puertas para afuera no desde luego, pero de puertas para adentro muchas si lo tuvieron y no lo emplearon con mucha empatía y justicia que digamos. La literatura decimonónica, victoriana, escrita por hombres y por mujeres, está plagada de dictatoriales y cínicas mujeres de clase alta, de terroríficas amas de llaves, de sanguinarias monjitas y directoras de colegio, de hiperposesivas y manipuladoras madres, se ve que la igualdad en el mal siempre ha existido. Pues bien, la película trata de todo esto, de las mujeres cabronas y de las mujeres humilladas y ofendidas, de las mujeres que compran tiempo, libertad, a costa del tiempo, libertad, de otras mujeres, de las mujeres locas, que ser feminista consiste también en eso, en condenar a las mujeres cabronas, machistas, grilladas, y como la directora es una mujer, a mayores lesbiana, supongo que nadie verá en esta película una especie de fustigamiento misógino. En cuanto a la forma, tan delicada, sutil, contenida, sensual (hay secuencias de inocente, tierno, romanticismo palote), como una buena película de Terence Davies, de Alain Cavalier, de Robert Bresson, si a Bresson le hubiera dado por mover la cámara con la elegancia, pasión, precisión, del Peter Jackson de “Criaturas celestiales”, con la que tiene mucho que ver, creo. Hablo de cuando Mertzer está inspirada, muchas veces, muchos minutos, casi todos, cuando no lo está se queda en teatral, en televisiva, hablamos de una debutante. La película ganó el Premio del Público en el ex-festival de cine SEMINCI, cosa que en los 90 era todavía cierta garantía de calidad, ya no, ahora todo es nivel CINEMANÍA, FOTOGRAMAS, DÍAS DE CINE, BOYERO, GARCI, MARÍAS.

“The Kentucky Fried Movie” (Made in USA) (1977) John Landis

Los americanos en materia de cine, lo que se dice inventar, no han inventado nunca nada, pero nadie les puede negar su asombrosa capacidad para asimilar fórmulas ajenas y renovarlas. Bien popularizándolas, convirtiéndolas en puro entretenimiento sin mayores complicaciones, o radicalizándolas, llevándolas al extremo de lo marginal. Los americanos no inventaron el porno, ni el humor, pero lo llevaron a los cines de barrio, y a los bares. Vamos que lo convirtieron en algo rentable, en una industria nacional. Los nórdicos fueron los pioneros, el frío y la falta de sol es lo que tienen, en algo hay que emplear el tiempo y entrar en calor, pero gracias a las universales revistas americanas, el sexo, más bien el erotismo, empezó a ser visto como algo normal, y accesible. Pues lo mismo con el humor, las películas humorísticas de episodios o gags las popularizaron los italianos en los años 50, los británicos lo convirtieron en series surrealistas en los 60, y los americanos tomaron el relevo en los 70, con dos vertientes, la más ligera, las comedias de situación, y la más radical, los monologuistas (Lenny Bruce, Andy Kauffman, Richard Pryor...). En ambos casos con gran éxito de público, y económico. Los hermanos Zucker-Abrahams son el resumen perfecto de las dos corrientes, sus películas de episodios de los 80 arrasaron (“Aterriza como puedas”, “Top Secret”, Agárralo como puedas”, “Hot Shots”...), y su vertiente más extrema, la de los 70, es prácticamente desconocida. Salvo para los que trataron de imitarla, toda la saga de National Lampoon (“Desmadre a la americana”...), que nunca estuvo a la altura transgresiva de la revista madre, tampoco sus derivadas, las películas (“The Blues Brothers”, “Wayne´s World”, “Los Caraconos”, etc., salvo la maravillosa “Gilda Live” (1980), que es mucho más que una simple grabación de una actuación en directo de la comedianta Gilda Radner, la Paz Padilla americana, solo por lo de feucha, Gilda es mucha Gilda, la mejor de SNL) y programas de Saturday Night Live. “The Kentucky Fried Movie”, procedente su propio espectáculo teatral, forma parte de esa vena más salvaje, anarquista, de los ZAZ, que el nombre del director, John Landis en sus inicios, no os lleve a engaño. Aquí guionistas y director llevan la inofensiva escuela Monty Python, y programas parodia de informativos del tipo “Not the 9 O´Clock News” (1979-82) o “The Day Today” (1994), al límite de lo censurable, de lo denunciable. Parodian todo lo parodiable, el cine de explotación, de artes marciales, el porno, la publicidad, los telediarios, los magazines, la política, las tertulias, etc., y como pasa con todas las películas de gags, es profundamente irregular, alternando segmentos geniales con otros tirando a insulsos. No es tan redonda, cachonda, como las películas de los 80, pero como episodio X alargado de un “Flying Circus” tiene un pase.

¿Es machista Mazursky?

Hay un antes y un después en mi cinefilia, la anterior a ser consciente de que era machista, si no crees serlo tampoco lo ves en las películas, y la posterior a la aceptación de que lo era, con el consiguiente paso al compromiso, activismo, anti-machismo tanto en cine como en la vida real, no basta con reconocer que eres machista, hay que luchar día a día por dejar de serlo para siempre, no hay conversión sin esfuerzo, sacrificio, proselitismo. El machismo no se puede admitir, justificar, en ningún caso. Es incompatible con la democracia, con la inteligencia, con la vida, el creer que alguien es superior por el simple hecho de haber nacido hombre, otra vertiente más del estúpido elitismo, clasismo. Odiar, de forma generalizada, a las mujeres por su condición de tales, no es perdonable ni con retraso mental. Por supuesto este despertar de la conciencia acarreó consecuencias cinematográficas, muchas de mis películas fetiche se cayeron, la primera de ellas "Blume in love", la secuencia de la violación no tiene perdón de Dios, sin ella la película sería cojonuda, de las mejores del cine americano, con ella es una mierda. Por supuesto queda la opción de eliminar esa secuencia, de censurarla, pero entonces ya no sería la película de Mazursky, sería la mía, y no tengo vocación de censor, de elitista. Como desconozco la vida y milagros de Paul Mazursky lo que no puedo afirmar tajantemente es que Paul Mazursky sea machista, solo que la película lo es, y que Paul Mazursky probablemente también ya que le parece bien que su película lo sea. Como me gusta juzgar las películas por sí solas, al margen de su director, soy más de la política de películas que de la política de autores, que "Blume in love" sea machista no implica que haga un juicio global de toda su filmografía, me pasa lo mismo con Godard, machista casi al 100%, Almodóvar y con cualquiera, que haga películas repugnantemente misóginas, "Matador", "Átame", "Hable con ella", etc., no le resta un ápice de mérito, de valor, a sus películas feministas, "Mujeres al borde de un ataque de nervios", "Tacones lejanos", no casualmente las mejores, el machismo es incompatible con la calidad, con la profundidad.